تنقید کی جمالیات
جلد: ۳
مشرقی شعریات
اور
اردو تنقید کا ارتقا
عتیق اللہ
کتابی دُنیا دھلی

تنقید، ادب کا علم ہے اور تنقید کا علم شعریات ہے۔ وہ شعریات جس کی تشکیل تخلیقی شہ پاروں میں مضمر فنی رموز سے ہوئی ہے یا علمائے ادب نے ادبی تفہیم کے عمل میں بعض ایسے عناصر کی نشاندہی اور انھیں کوئی نام دینے کی کوشش کی جنھیں روایتی نظام بدیعیات نے کبھی اپنا مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ ماہرین جمالیات، فلسفیوں، ادبی نقادوں اور لسانیاتی مفکرین نے شعریات کی حدود کو وسیع کیا، اسے زندگی سے ربط دے کر زیادہ معنی خیز بنایا۔ تخیل کی کارکردگی، لاشعور کے عمل اور تخلیقی عمل کی باریکیوں کے تعلق سے جو دریافتیں ہوتی رہیں، شعریات کے دائرے کو ان سے غیر معمولی وسعت ملی۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ شعریات ایک متحرک صیغہ ہے اور جس میں ہمیشہ نشو و نمو کے آثار پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ شعریات ہی نہیں جتنے بھی شعبہ ہائے علوم ہیں ان کا مقدر ہی تغیر ہے۔ جن میں ہمیشہ ترمیم اور اضافے کی گنجائش قایم رہتی ہے۔ ہر علم تجربات انسانی کی بنیاد پر ہی اپنی تنظیم اور پھر از سر نو تنظیم اور پھر از سر نو تنظیم کرتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ ایک ایسا سلسلہ جاریہ ہے جس کا کوئی اختتام نہیں ہے۔ اس سیاق میں شعریات محض چند فنی تکنیکوں، لفظی پیرایوں نیز محض نظام بدیعیات کا نام نہیں ہے۔ جو انسانی تجربوں اور جذبوں کو قدرے نامانوس بنا کر پیش کرنے سے عبارت ہیں، یہ غیر مبدل صیغے نہیں ہیں۔ ان میں بھی ہمیشہ تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ نفس انسانی کا ایک تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ ہمیشہ ایجاد و اختراع کی طرف مائل رہتا ہے۔ مختلف علوم انسانیہ ایک دوسرے پر اثر انداز بھی ہوتے رہتے ہیں اور ایک دوسرے سے بہت کچھ اخذ بھی کرتے رہتے ہیں۔ جہاں روز بہ روز ان کی اپنی تخصیصات قایم ہوتی رہتی ہیں، انھیں میں سے دوسرے علوم کے برگ و بار بھی پھوٹنے لگتے ہیں۔ جو اس بات کا ثبوت ہے کہ تمام علوم ایک دوسرے سے الگ بھی ہیں اور ایک دوسرے میں مدغم بھی۔ شعریات نے ہمیشہ دوسرے علوم اور ثقافت کے بدلتے ہوئے تقاضوں سے روشنی اخذ کی ہے۔ جو لوگ فن اور اس کی

(بقیہ دوسرے فلیپ پر)

'تنقید کی جمالیات' سیریز

مشرقی شعریات

اور

اردو تنقید کا ارتقا

(جلد : 3)

عتیق اللہ

مشرقی شعریات

اور

اردو تنقید کا ارتقا

عتیق اللہ

رابطہ

کتابی دنیا دہلی

MASHREQI SHERYAT AUR URDU TANQEED KA IRTEQA
By : Prof. Ateequllah
125-C/1, Basera Apts., Noor Nagar Ext.
Jamia Nagar, New Delhi-110025
Mob.:09810533212

Deluxe Edition : 2014, Rs.: 500/-
ISBN : 978-93-80919-93-5

نام کتاب : مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا

مرتب و ناشر : پروفیسر عتیق اللہ

سال اشاعت : 2014

تعداد : 500

قیمت : -/500 روپے

مطبع : ایچ ایس آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

سرورق : راغب اختر

کمپوزنگ : محمد اکرام

Sandesh Parkashan
Distributor
Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,
Opp. Anglo Arabic School, Turkman Gate, Delhi-110006 (INDIA)
Mob: 9313972589, Ph: 011-23288452
E-mail:kitabiduniya@rediffmail.com
kitabiduniya@gmail.com

محمد اسمٰعیل صاحب (اورنگ آباد)

کے نام

جو عزیز بھی ہیں

عزیز از جان بھی

جن کا کردار میرے لئے نمونۂ زیست کا حکم رکھتا ہے

مشتملات

اردو تنقید میں مفاہمت اور انکار کی روش

ترقی پسند نظریاتی تنقید: ایک نئی جمالیات کا تعارف

لفظ و معنی سے متعلق نئے تصورات کی تشکیل

پیش روی

'تنقید کی جمالیات' سیریز کی یہ تیسری جلد ہے۔ پہلے اس کا نام 'اردو تنقید کا ارتقا' تجویز کیا تھا لیکن مشرقی شعریات کے ذیل میں سنسکرت شعریات جیسے وسیع الذیل موضوع کو شامل کیے بغیر مشرقی شعریات کا کوئی خاکہ مرتب کیا جاسکتا ہے اور نہ اسے مکمل قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ ایک الگ بحث ہے کہ ہم نے اس سے کتنا کچھ اخذ کیا ہے یا کچھ اخذ ہی نہیں کیا ہے۔ سنسکرت شعریات کسی نہ کسی صورت میں آج بھی ہمارے مباحث کا ایک سرگرم موضوع ہے۔ ان سوالات پر بھی بحث کی کافی گنجائش ہے کہ لسانی اور فلسفیانہ تصورات کا وہ کس حد تک ساتھ دے سکتی ہے اور کس حد تک وہ متصادم اور برمحل ہے۔ سنسکرت ادب اور سنسکرت نظامِ فن کی وسعتیں بے کنار ہیں۔ اس کی ثروت مندی اس کی نزاکتوں اور لطافتوں اس کی گہرائی اور گیرائی کا مقابلہ دوسری کوئی زبان مشکل ہی سے کرسکتی ہے۔ ہندی تنقید سنسکرت شعریات کو حوالہ ضرور بناتی ہے اور اکثر مغربی تنقید سے تقابل بھی کرتی ہے، لیکن ہندی شعروادب پر اطلاق کرنے سے عموماً بے پرواہ نظر آتی ہے۔ مغرب میں جب بھی کسی نئی بحث کا آغاز ہوتا ہے تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں جیسے سب کچھ اُلٹ پلٹ ہوگیا ہے۔ دیکھتے دیکھتے ہم اپنے لیے ماضی کی چیز بن گئے ہیں۔ ہمارے دماغوں پر یہ نئے مباحث اتنی تیزی سے حاوی ہوجاتے ہیں اور ان میں اتنی چکاچوند ہوتی ہے کہ ہمیں کچھ سجھائی نہیں دیتا، پھر ایک سنبھالا لینے کے بعد ہم اپنے سراغ میں نکلتے ہیں۔ اپنے ماضی کے گم کردہ اور فراموش کردہ تہذیبی اثاثے سے ان آلات کو ڈھونڈ نکالنے کی کوشش کرتے ہیں جن کے بل پر ہم یہ دعویٰ کرسکیں کہ ہم اتنے دیوالیے نہیں ہیں۔ آج جسے نیا اور بہت نیا کہا جارہا ہے وہ تو بہت پرانا ہے۔ ہمارے علما، اور ہمارے پنڈت تو یہ سب بہت پہلے بکھان کرچکے ہیں۔ اردو تنقید ہی نہیں ہندی تنقید بھی یہی کرتی آئی ہے۔

عتیق حنفی نے بھی ایک جگہ اس صورت حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

''جدید ترین ہندی شاعری 'جدت اور آفاقیت' کے خبط میں ہندوستان کی بہت سی ثقافتی قدروں اور روایتوں سے دست بردار ہوتی جارہی ہے۔ یہ شاعر رس، دھون، النکار، ریت وکردت کے سدھانتوں کو بھی فرسودہ قرار دے کر خیال اور عصری آگہی کے راست، سادہ اور غیر مبہم ادائگی پر سارا زور دیتے ہیں۔''

سنسکرت زبان میں فکر انگیزی اور تخلیقیت کی جو غیر معمولی قوت تھی اور اس نے لسانیاتی، فلسفیانہ اور تخلیقی کارناموں کا جو ایک جنگل سا کھڑا کر دیا تھا، اس کے اسباب بھی زبان کی قوتوں کی پرورش کے عمل میں پنہاں ہیں اس نکتے کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

اردو زبان میں ادب تخلیق کرنے کا عمل قدرے مشکل ہے کیونکہ ہم نے ابھی تک اپنی لسانی تہذیبی روایت کو برقرار رکھا ہے۔ ہندی نے عملاً سنسکرت جمالیات کے بجائے علاقائی بولیوں اور اس کے ادب سے اپنے رشتے مضبوط کیے اس سے اُسے یقیناً بہت فائدہ پہنچا اور اس ضمن میں نقصان بھی اٹھانا پڑا کہ سنسکرت کے سرچشموں کی طرف سے بے اعتنائی کو وطیرہ بنالیا گیا جس کے باعث ایک عمومی قسم کی سہل پسندی راہ پاگئی اب جس سے چھٹکارا پانا اتنا آسان نہیں ہے۔

اردو نظام شعریات کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کی جڑیں عربی اور فارسی نظام بلاغت میں پیوست ہیں۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تاریخی اور قدرے situational ہے۔ اردو کے ابتدائی نشو ونما کے زمانوں ہی میں نہیں بلکہ بہت پہلے سے سنسکرت سمٹ کر ایک خاص اشرافیہ طبقے تک محدود ہوکر رہ گئی تھی۔ سنسکرت ادب اور سنسکرت شعریات کے تراجم کی طرف بھی توجہ نہیں دی گئی جو اردو شعریات کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرسکتی تھی۔ ابتدا میں اردو کی طرف جو نسلیں رجوع ہوئیں وہ فارسی زبان میں دست گاہ رکھتی تھیں۔ اسی لیے ان کی شاعری میں بڑی سرعت اور آسانی کے ساتھ فارسی لفظیات اور فارسی اسالیب شعر رچ بس گئے اور آگے چل کر اردو شاعری کا لاشعور بننے میں انھیں دیر نہیں لگی۔ تاہم ہندوستانی متصوفانہ فکر، ہندوستانی اساطیری نظام، ہندوستانی موسموں اور عناصر فطرت کا پورا ایک پس منظر ہے جو اردو شعر وادب کی مجموعی شناخت کا ایک اٹوٹ حصہ ہے۔ اردو نے عرب وایران سے لے کر وسط ایشیا تک سے جو لسانی اور فکری سانچے اخذ کیے تھے ان کے پہلو بہ پہلو سنسکرت شعریات سے وہ اور زیادہ مالا مال ہوسکتی تھی۔ لیکن یہ ممکن نہ ہوسکا۔

یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا ایسی بھی کوئی شعریات ہے جسے ہم اردو شعریات کا نام دے

سکتے ہیں۔ ظاہر ہے اردو زبان و ادب کی تاریخ کئی صدیوں پر پھیلی ہوئی ہے۔ ہر زبان کی طرح اردو زبان کی تشکیل میں بھی کئی صدیاں لگیں۔ کئی زبانوں کے خزانۂ الفاظ نے اس کے لغات کو متمول کیا۔ ان الفاظ کے ساتھ ان مختلف زبانوں کے تہذیبی رنگ و آہنگ نے بھی اس کی کردار سازی کی اور اس شعریات کی خاکہ آرائی بھی کی جسے ہم اردو سے وابستہ کر کے دیکھ سکتے ہیں۔ ہماری شعریات کی یکساں روی میں ایک طرح سے بڑا استحکام تھا اور جو ہمارے شعرا کے لاشعور میں پیوست تھی۔ اسی نے اردو ادبی معاشرے کے ذوق کو تشکیل کیا تھا۔ انیسویں صدی کے ربع آخر میں ہماری شعریات یا یہ کہیے کہ ہماری ادبی روایات، مغربی شعریات اور مغربی تنقیدی تصورات سے متصادم ضرور ہوئی اور ہم نے محسوس کیا کہ اب ہم ادب کے ایک نئے منطقے میں داخل ہو چکے ہیں۔ لیکن اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ شعریات جس نے ولی، میر تقی میر، سودا، میر حسن، دیا شنکر نسیم، ذوق، غالب، انیس اور دبیر کو ایک مقدس میراث کے طور پر ہمارے سپرد کیا تھا وہ اب فرسودہ یا متروک ہو چکی ہے۔

انیسویں صدی کے بعد ہماری شعریات نے مغرب کی اُس شعریات سے مسلسل اخذ و کسب کیا ہے جو ہمیشہ متحرک رہی ہے، تبدیلیوں سے گزرتی رہی ہے اور مختلف علوم سے اثر پذیر ہوتی رہی ہے۔ مغربی شعریات کا مسئلہ محض فنی تدابیر کبھی نہیں رہا جو foregrounding کا کام کرتی ہیں بلکہ تخلیقی عمل کے ان پیچیدہ سروکاروں کی بھی خاص اہمیت ہے جو کبھی واضح اور کبھی ناواضح صورت میں ہمارے روبرو ہوتے ہیں اور جنھیں ہمیشہ کوئی نیا نام دینا پڑتا ہے۔ جو لوگ ہماری اس نئی ترکیبی شعریات کو نوآبادیاتی ذہنیت سے تعبیر کرتے ہیں وہ نئے ادب ہی کو نہیں ہمارے کلاسکس کو بھی کوئی نیا معنی فراہم نہیں کر سکتے۔ میر، غالب یا اقبال وغیرہ روز بہ روز پہلے سے زیادہ ثروت مند اسی معنی میں ہوتے جا رہے ہیں کہ ہم انھیں محض اس شعریات کی روشنی میں دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش نہیں کر رہے ہیں جسے ہم نے اپنے بزرگوں سے پایا تھا یا یہ کہ ہمارے مذکورہ کلاسیکس موجودہ تیزی سے بدلتے ہوئے زمانوں اور پیمانوں کا ساتھ دینے سے معذور ہیں۔ درحقیقت ہمارے لیے یہ وہ ذخار ماضی ہے جو آج بھی ایک قدر ایک محل رکھتا ہے بلکہ آئندگان کے لیے بھی اس کی حیثیت ایک مستقل سرچشمۂ فیضان کی ہے بلکہ ان شعرا کی نئی تعبیرات قائم کرنے میں نئے تصورات کو حوالہ بنانا ہماری مجبوری بھی ہے اور تقاضہ بھی۔

اگر ان حوالوں سے ہماری بصیرتوں میں تازہ دمی پیدا نہیں ہوتی تو ہماری تنقید ایک

دوسرے کی جگالی سے آگے نہیں بڑھتی۔ ہماری تنقید کا سب سے بڑا عیب ایک دوسرے کے خیالات کو گھٹا بڑھا کر دہرانے سے عبارت ہے۔ فکشن کی تنقید میں تکرار کی یہ صورت ہمارا روزمرہ ہے۔ موجودہ فکشن کے تجربوں ہی کو نہیں منٹو، بیدی، عزیز احمد، انتظار حسین وغیرہ کو نیا نام دینے کے لیے پہلے سے موجود آلاتِ نقد شاید زیادہ ہمارے کام نہ آسکیں۔ یوں بھی فکشن کی اپنی کوئی ایسی شعریات نہیں ہے جو کسی سلسلۂ روایت سے ہم تک پہنچی ہو۔ ہم ابھی قرۃ العین ہی نہیں منٹو کے ساتھ بھی انصاف نہیں کر پائے ہیں۔ ہماری تنقید میں ابھی اس قوت کا فقدان ہے جو فکشن کی نئی مثالوں کی تہہ بہ تہہ داخلی گنجان دنیاؤں کو دریافت کر سکے۔ ناول بہ حیثیت ایک صنف کے جتنی بے لچک اور دوسری اصناف کو جذب کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے اتنی کوئی اور صنف نہیں ہے۔ ہر ناول کا اپنا ایک ڈھانچہ اور اپنی ایک تکنیک ہوتی ہے جو زیادہ سے زیادہ غور و فکر کے لیے گنجائشیں بھی مہیا کرتی ہے۔ تنقید کو ان گنجائشوں سے فائدہ اٹھانے کی ضرورت ہے۔

ہم نے ایک بھرم قایم کر لیا ہے کہ نقاد، یعنی وہ شخص جس نے تنقید کے باب میں شناخت قایم کر لی ہے اور جسے عرفِ عام میں اسکالر کہا جاتا ہے کوئی بڑا تخلیقی کارنامہ انجام نہیں دے سکتا۔ اس بھرم کو پہلے نیر مسعود نے توڑا اب شمس الرحمٰن فاروقی نے اس کی بے مائگی ثابت کر دی۔ انگریزی میں ڈرائڈن، کالرج، میتھیو آرنلڈ، ایلیٹ وغیرہ کی مثالیں ہمارے سامنے ہیں۔

تنقید محض عروض، آہنگ اور بیان کے رموز کو رو بہ عمل اصول بنانے کا نام نہیں ہے۔ شعریات کے مباحث کے وسیع تر دائرے میں محض انھیں مسئلہ بنانے کی روش اب اپنے معنی کھوتی جا رہی ہے۔ اس کے علم کی حدیں کافی وسیع ہو چکی ہیں۔ تنقید نے ایک فلسفے کی صورت اختیار کر لی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ اردو تنقید کا سفرِ ارتقا کی ان منزلوں میں ہے جہاں مسائل کی نوعیت بدل چکی ہے۔ محض علم البیان کی روشنی میں متن فہمی کے اصول وضع کیے جا سکتے ہیں اور نہ تفہیم و تجزیے کا منصب ادا کیا جا سکتا ہے۔ اردو تنقید ان حدوں کو بہت پہلے پار کر چکی ہے۔ زیرِ نظر کتاب کی ترتیب کا مقصد بھی یہی ہے کہ ہم ماضی کو حال کی روشنی میں اور حال کو ماضی کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کریں جو شاید مستقبل کے تعین میں ہمارے لیے مددگار ثابت ہو سکتا ہے۔

عتیق اللہ

اردو تنقید کا ارتقا

انیسویں صدی کی اواخر دہائیوں میں جن نئی اصناف ادب سے ہمارا تعارف ہوا تھا، ان میں نظم، سوانح، ناول اور تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ ان اصناف کی جڑیں کسی نہ کسی سطح پر ہمارے ادب میں پہلے سے موجود ضرور تھیں، لیکن ان کی معیار بندی نہیں ہوئی تھی۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ ہمارے نظام بلاغت میں ان کے بارے میں ہمیں کچھ نہیں ملتا۔ قصیدہ، مثنوی اور مرثیہ میں نظم کے ابتدائی آثار ضرور ملتے ہیں لیکن ہیئت اور موضوع کی تخصیص کے باعث یہ اصناف نئی نظم کے تصور پر پوری نہیں اترتیں۔ تذکروں میں سوانح نگاری کا ایک دھندلا سا تصور ضرور تھا، لیکن سوانح کا فن جس معروضیت اور غیر شخصیت کا متقاضی ہے، ان تذکروں میں اس کی زبردست کمی تھی۔ تاریخ کا تصور بہت دھندلا تھا، تذکروں کی تنقید میں اس استدلال اور اس ضبط وارتکاز کا بھی فقدان تھا جو تنقید کو ایک علم کا درجہ مہیا کرنے کے ضمن میں معاون آلات کا حکم رکھتے ہیں۔ ناول سے قبل داستان میں ناول کے ابتدائی نقوش کی نشاندہی کی جا سکتی ہے، لیکن صنعتی نظام کی آمد آمد نے جس طور پر ہماری تہذیبی زندگی کو متاثر کیا ہے اور ہم میں حقیقت کے حوالے سے زندگی کو سمجھنے کی اہلیت پیدا ہوئی ہے، داستان میں اس کی گنجائش کم سے کم تھی۔ انیسویں صدی کے اواخر میں عقلیت کی تحریک کا اثر ہماری تقریباً تمام اصناف ادب پر پڑا۔ بالخصوص تنقید نے اس جوہر کو کام میں لے کر، قدر شناسی کو ایک نئی راہ دکھائی۔ 1893 میں حالی نے اپنے مجموعہ کلام پر جو مقدمہ لکھا تھا اس کی حیثیت ایک دیباچے کی تھی۔ حالی نے اپنی شاعری کے جواز کے طور پر اسے قلم بند کیا تھا اور یہ جواز مجموعاً اردو شاعری کا جواز کہلایا۔ اگرچہ حالی کا یہ مقصد نہ تھا، لیکن حالی نے خصوصیت کے ساتھ جن مسائل کو موضوع بنایا تھا اور جن اہم امور پر

تفصیل کے ساتھ رائے زنی کی تھی، ان کی نوعیت عمومی تھی۔ اسی بنا پر حالی کا مقدمہ ایک لحاظ سے ہماری شاعری کا مقدمہ بن گیا۔ جو شعبۂ تنقید کا حرفِ اوّل کہلایا اور جس نے شعرفہمی کا ایک ایسا تصور فراہم کیا جو آج بھی ہماری گفتگو کا ایک خاص موضوع ہے۔ ہماری تنقید نے کئی ادوار طے کر لیے ہیں، اس کی علمی سطح پہلے سے کہیں زیادہ بلند اور وسیع بساط کی حامل ہے، تاہم حالی کا اندازِ نقد اور ان کا طریقِ کار موجودہ زمانوں میں بھی بڑی معنویت رکھتا ہے۔ حالی کی تنقید نے ہمیں معروضیت کا درس دیا ہے، بے لوثی کی تاکید کی، تجزیے کا عرفان بخشا ہے، استدلال کی اہمیت جتائی ہے۔ دیکھا جائے تو تنقید کے طریق کار میں یہ امور وہ ہیں جن کی اہمیت ہمیشہ برقرار رہے گی۔

OO

انیسویں صدی کا نصف آخر اردو ادب کی تاریخ میں عہدِ زریں کہلانے کا مستحق ہے۔ یہی زمانہ تاریخی و تہذیبی اعتبار سے انتہائی بے یقینی اور ترددات کا حامل بھی ہے۔ ذہنی اور نفسیاتی اعتبار سے ہمارے شاعروں اور ادیبوں کو یکسوئی اور استقلال نصیب نہیں تھا، لیکن ادب کی وہ روایات ان کے ذہن نشین ضرور تھیں جو بڑے بڑے کاموں کی محرک بن سکتی ہیں۔ اگرچہ اردو تنقید کے باقاعدہ آغاز کا سہرا مولانا الطاف حسین حالی کے سر ہے اور انھیں اردو تنقید کا باوا آدم کہا جاتا ہے، لیکن حالی سے قبل ہمارے تذکروں میں جو شعرفہمی کے ابتدائی نقوش ملتے ہیں، ان سے ہمارے تذکرہ نگاروں کے کسی نہ کسی سطح پر انتقادی شعور کا پتہ ضرور چلتا ہے۔ سرسید احمد خاں کے بعض خیالات سے بھی ادب فہمی کے نئے تقاضوں کا علم و احساس ہوتا ہے۔ محمد حسین آزاد نے انجمن پنجاب میں جو اپنا پہلا لیکچر 15 اگست 1867 کو بعنوان 'نظم اور کلام موزوں کے باب میں خیالات' دیا تھا، اس میں بھی انھوں نے تیزی کے ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں نظم جدید کو فروغ دینے کی سفارش کی تھی۔ وہ اردو شاعری کے ان حصوں سے معترض تھے جن میں بالیدگی کی قوت ختم ہو چکی تھی۔ آزاد سے قبل غالب بھی وقت کے نئے تقاضوں اور ان کی نزاکتوں کو ملحوظ رکھ کر مغربی تہذیب کے بعض نئے آثار کو خوش آمدید کہتے ہیں کیوں کہ نیا دور انھیں نئے امکانات سے معمور دکھائی دے رہا تھا۔ محمد حسین آزاد نے اس نئے تہذیبی دھارے کو یہ کہہ کر خوش آمدید کیا تھا:

"نئے انداز کے خلعت و زیور جو آج کے مناسب حال ہیں وہ انگریزی

صندوقوں میں بند ہیں کہ ہمارے پہلو میں دھرے ہیں اور ہمیں خبر نہیں، ہاں
صندوقوں کی کنجی ہمارے ہم وطن انگریزی دانوں کے پاس ہے۔''

آگے چل کر 'آبِ حیات' میں انھوں نے بڑے واضح طور پر ہماری شاعری کے ان مضامین کی فرسودگی کی طرف اشارے کیے ہیں جن میں تکرار کے باعث زندگی کی کوئی رمق کوئی چمک باقی نہیں بچی تھی۔ وہ لکھتے ہیں:

''ہماری شاعری چند معمولی مطالب کے پھندوں میں پھنس گئی ہے۔ یعنی
مضامین عاشقانہ، مے خواری مستانہ، بے گل و گلزار وہمی رنگ و بو کا پیدا کرنا،
ہجر کی مصیبت کا رونا، وصل موہوم پر خوش ہونا، دنیا سے بیزاری، اسی میں فلک
کی جفا کاری اور غضب یہ ہے کہ اگر کوئی اصلی ماجرا بیان کرنا چاہتے ہیں تو بھی
خیال استعاروں میں ادا کرتے ہیں، نتیجہ جس کا یہ کہ کچھ نہیں کہہ سکتے ہیں۔''

محمد حسین آزاد کا نقطۂ نظر بڑی حد تک حقیقت پسندانہ ہے۔ مغربی ادب کے اثر کے تحت وہ اردو شاعری میں بھی زندگی کے واقعی اور حقیقی تجربات ہی کی نمائندگی کے حق میں تھے۔ آزاد کے ان خیالات سے اختلاف کی بھی بڑی گنجائش ہے اور بالخصوص 'استعارے' سے متعلق سے انھوں نے جس قسم کا اظہار خیال کیا ہے، اس پر مزید بحث ممکن ہے۔ تاہم آزاد کی سوچ بھی اس محیط فکر ہی کا ایک حصہ تھی جس کے تحت سرسید اور حالی وران کے رفقا اپنے اپنے طور پر نئی زندگی کا خیر مقدم کر رہے تھے۔ ہمیں ان تصورات میں عقلیت کی اس ہر کی نشان ہی سے سابقہ پڑتا ہے جو سرسید کے دریائے فکر سے اٹھی تھی اور جو آن کی آن میں تمام سمتوں کو محیط ہوگئی تھی۔

محمد حسین آزاد کے خیالات میں وہ گہرائی اور گیرائی نہ تھی جس کا احساس دیرپا ثابت ہوتا، انھیں اپنے جذباتی وفور پر قدغن لگانا نہیں آیا۔ حالی کا ذہن ان سے کہیں زیادہ حساس، طبع اور علم کے جوہر سے مالا مال تھا۔ حالی چیزوں کو سمجھنے کی ایک مختلف اور گہری بصیرت رکھتے تھے۔ چیزوں میں امتیاز کرنے کا انھیں گہرا شعور تھا۔ عربی، فارسی اور اردو کی ادبی روایت اور تاریخ سے انھیں بھرپور شناسائی تھی۔ بعض انگریزی دانوں کی صحبتوں اور ان کے علم سے بھی وہ فیض یاب ہوئے تھے جس نے ان کے علم اور ان کی بصیرت کو اور زیادہ جلا بخشی۔

حالی نے انگریزی ادب کا براہِ راست مطالعہ نہیں کیا تھا لیکن انھوں نے بعض تراجم اور

انگریزی دانوں کے حوالوں کو قیمتی جان کر معمولی سی چنگاریوں کو شعلے میں بدل دیا۔ ترتیب، تنظیم، استدلال، استقلال، یکسوئی اور عقلیت کا درس انھوں نے مغربی ادب ہی سے سیکھا تھا۔ ہمیں یہاں دو چیزوں کی طرف بالخصوص توجہ دینے کی ضرورت ہے (1) نظریہ سازی (2) اطلاق۔ حالی سے قبل نظریہ سازی یا اصول سازی کا کوئی تصور ہمارے یہاں نہیں تھا اور نہ ہی عقلیت کی بنیاد پر دلائل قائم کرنے کا رواج تھا۔ حالی کا یہ کارنامہ گراں قدر ہے کہ انھوں نے اردو تنقید کی تاریخ میں پہلی مرتبہ نظریہ سازی اور اصول سازی کی اہمیت کی طرف متوجہ کیا اور یہ بتایا کہ اطلاقی تنقید کی کیا اہمیت ہے۔ حالی نے جن مسائل پر مقدمے کی اساس رکھی تھی، ان کا تعلق ہماری شاعری کے عمومی کردار سے تھا، اسی لیے وقت کے ساتھ مقدمے کی معنویت میں بھی اضافہ ہوتا گیا۔

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں میکالے، گولڈ اسمتھ، ملٹن اور والٹر اسکاٹ کا ذکر کیا ہے۔ ملٹن ایک اہم رزمیہ شاعر تھا، اس کے بکھرے ہوئے تنقیدی خیالات کی کوئی خاص اہمیت نہیں تھی۔ تاہم حالی نے ملٹن کے حوالے سے سادگی، اصلیت اور جوش کی جو تعبیریں وضع کی تھیں، ان میں ملٹن کے بجائے خود حالی کے تصور شعر کی نمائندگی ہوتی ہے۔ یہ تعبیرات وہ تھیں جن میں سارا زور واقعیت اور زبان و جذبات کی سادگی پر تھا۔ گویا مغربی تصورات و خیالات کی توضیح وہ مشرق کی شاعری کی مثالوں سے کرتے ہیں۔

حالی نے مقدمے میں ناراست طور پر ورڈس ورتھ کے خیالات سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔ ناراست طور پر ارسطو کے نظریات کی گونج بھی ان کے یہاں سنائی دیتی ہے، لیکن ورڈز ورتھ سے وہ بڑی حد تک متاثر دکھائی دیتے ہیں۔ ورڈز ورتھ کے مجموعہ کلام 'لیریکل بیلڈس' Lyrical Ballads (اشاعت 1797) کا دیباچہ بھی ایک مقدمے کا حکم رکھتا ہے جس میں ورڈز ورتھ نے بعض نوکلاسیکی روایتوں کے برخلاف بالخصوص فطرت (نیچر) کے تعلق سے ایک نیا تصور مہیا کیا تھا۔ اس نے شاعری کو بے اختیار جذبات کے اظہار سے تعبیر کیا تھا، جس کی زبان میں روزمرہ کی سی سادگی اور واقعیت ہو۔ جو کسی اخلاقی مقصد کی حامل ہو اور جس کا مواد عام زندگی یا فطرت سے ماخوذ ہو۔ اس سلسلے میں پروفیسر ممتاز حسین لکھتے ہیں:

"حالی نے اپنے مقدمہ شعر و شاعری میں نہ تو کہیں کالرج کا نام لیا ہے اور نہ ورڈز ورتھ کا، لیکن جس طرح کہ انھوں نے ملٹن کے قول میں استعمال کیے گئے

تھیں۔ الفاظ سادگی، اصلیت اور جوش کی تشریح کرتے وقت کالرج کی تشریح
سے اس کا نام لیے بغیر استفادہ کیا۔ اسی طرح نیچرل شاعری کی جو تعریف کی وہ
لفظاً اور معناً دونوں حیثیتوں سے نیچرل ہو۔ ورڈز ورتھ کے دیباچے اور اس
کے ضمیمے سے ماخوذ معلوم ہوتا ہے۔''

(حالی کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ، کراچی 1988، ص 161)

حالی پہلی بار 'تخیل' کی اہمیت پر زور دیتے ہیں۔ ان کا تصور تخیل اگرچہ محدود ہے اور وہ وٹ یا فینسی اور تخیل میں جو فرق ہے اسے نہیں سمجھ سکے تاہم 'تخیل' کا حوالہ دے کر انھوں نے بحث کی ایک راہ ضرور ہموار کر دی۔ وہ لکھتے ہیں

''وہ (تخیل) ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے
ذریعے سے ذہن میں پہلے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی
صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی
ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''

(حالی: مقدمہ شعر و شاعری، لکھنؤ 1967، ص 33-34)

حالی کا تصور تخیل، حافظے سے الگ نہیں ہے۔ لیکن جب وہ مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشنے اور معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہونے کی بات کرتے ہیں تو وہ تخیل کے عمل کے نزدیک تر پہنچ جاتے ہیں۔ یہ خصوصیات تخیل کے خلق کرنے اور تجربات کو ایک نئی شکل میں ڈھالنے کی قوت سے مماثل ہیں۔

OO

حالی کے علاوہ شبلی کے تنقیدی تصورات بھی اردو تنقید کی تاریخ میں ایک اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی ایک مفکر اسلام، ایک مورخ، ایک سوانح نگار، ایک شاعر اور ایک نقاد کی حیثیت سے بھی اہم درجہ رکھتے ہیں۔ شبلی بنیادی طور پر رومانوی تھے جنھیں اپنی انا اور اپنی انفرادیت بڑی عزیز تھی۔ وہ بھی ہر کام باقی دکھائی دیتے ہیں، لیکن یہ باتیں ان کا سارا اضطراب ان کی اس بے چین روح کا مظہر تھا جو اپنی ایک الگ کائنات کی تعمیر کرنے کے درپے تھی۔ انھیں رومانویوں کی طرح دوری (distance) میں ایک خاص کشش نظر آتی تھی۔ جہاں حیرت آماری ان کا خیر مقدم کرتی ہے اور فاصلہ ان میں خلوت اور شوکت کے احساس کو مہمیز کرتا

ہے۔ اس لیے ان کے موضوعات وعنوانات کا مرکز ومحور عرب اور عجم کی سرزمین رہی۔ انھوں نے میر یا غالب کو التفات کے لائق نہیں سمجھا کیوں کہ مقامیت میں انھیں کوئی خاص دلربائی کا پہلو دکھائی نہیں دیتا تھا۔ انیس و دبیر کو انھوں نے یہ فضیلت اسی لیے بخشی کہ ان کے مراثی میں جن واقعات کو بنیاد بنایا گیا تھا، ان کا تعلق سرزمین عرب ہی سے تھا۔ شبلی طبعاً مشرقی طبیعت رکھتے تھے اور مشرقی علوم سے کما حقہٗ بہرہ ور تھے، لیکن مغرب کے نئے علوم اور نئی آگاہیوں کے وہ منکر نہ تھے، انھوں نے واضح طور پر مغربی تنقید وادب سے فیض نہیں اٹھایا، لیکن وہ وواقعیت کے اس تصور سے واقف تھے جسے انھوں نے محاکات کا نام دیا ہے۔ محاکات کی بنیاد بھی تخیل ہی پر ہے۔

OO

اردو تنقید کی تاریخ میں 'امداد امام اثرؔ' کے مقام کے تعین کے سلسلے میں کثر گفتگو کسی خاص موڑ تک پہنچنے سے پہلے ہی غیر متعلق بحثوں میں بھٹک جاتی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض جذباتی اور عقیدت مندانہ دعاوی نے ان مباحث کو اور الجھا دیا۔ یہ بھی کہا گیا کہ وہ ہمارے اولین نقاد ہیں، حالی سے ان کا درجہ کسی قدر کم نہیں ہے۔ سید نصیر الدین تو یہاں تک دعویٰ کر گئے کہ ''یہ ایک عجیب وغریب کتاب ہے (کاشف الحقائق)۔ اس کا رنگ تمام ایشیائی تصانیف سے نرالا ہے۔ شاید یورپین زبانوں میں بھی اس انداز کی کتاب کمتر موجود ہوگی۔'' دراصل اولین نقاد قرار دینے سے کوئی نقاد بڑا نہیں بن جاتا۔ اس کے تجزیے کا عمل، اس کے قائل کرنے کی صلاحیت، اس کی اصول سازی/نظریہ سازی، اس کی ہمہ گیر فہم، اس کی بصیرت کی گہری حساسیت، اس کا فلسفیانہ درک اور اس وژن کو جسے ادب وزندگی کے گہرے مطالعے اور تجربے کا نچوڑ کہا جاتا ہے۔ کسی بھی ادبی مطالعے کو ایک نیا معنی اور ایک نیا نام فراہم کرنے کی کلید کہا جاسکتا ہے۔

جہاں تک 'امداد امام اثرؔ' کے علم ومطالعے کا سوال ہے، اس کی وسعت کا اقرار تقریباً تمام ارباب دانش نے کیا ہے۔ ہم انھیں بلاشبہ پہلا انگریزی داں اردو نقاد بھی کہتے ہیں۔ کیونکہ وہ نہ صرف انگریزی زبان پر قادر تھے بلکہ انھوں نے اپنی دو تین کتابوں کے دیباچے بھی انگریزی زبان میں لکھے تھے۔ انگریزی میں چند نظمیں بھی لکھی تھیں۔

ناصر عباس نیر نے ایک جگہ لکھا ہے ''ابتدائی جدید اردو تنقید میں امداد امام اثر پہلے نقاد ہیں

جنھوں نے نوآبادیاتی صورت حال کے جبر کو توڑا ہے اور مغرب کی ادبی و تنقیدی فکر سے معاملہ ایک آزاد اور فعال ذہن کے ساتھ کیا ہے مگر ستم ظریفی دیکھیے کہ اردو تنقید کے اکثر بیانیوں میں ان کا نام یا تو غائب ہے یا ضمناً آیا ہے۔"

اس کے بعد پھر وہ یہ بھی فرماتے ہیں کہ "امداد امام اثر پہلی طرح آگاہ ہیں کہ تنقید ایک جداگانہ ڈسپلن ہے اور اس کا اپنا نظام اور طریق کار ہے۔ اثر کو یہ آگاہی مغربی تنقید کے مطالعے سے حاصل ہوئی ہے۔" اس دعوے کی روشنی میں یہ دعویٰ قطعاً غلط اور بے بنیاد ٹھہرتا ہے کہ انھوں نے نوآبادیاتی صورت حال کے جبر توڑا ہے۔ دراصل نوآبادیاتی اصطلاح بھی ہمیں بہت دھوکہ دے رہی ہے۔ ہم لاکھ آزاد اور فعال ذہن کا دعویٰ کریں۔ اخذ و اکتساب کی ہماری کمیتیں آج بھی وہیں ہیں جو انیسویں صدی کے واخر سے بیسویں صدی کے اواخر تک ایک سلسلۂ جاریہ کا حکم رکھتی ہیں۔ امداد امام اثر کے مطالعے کی ہمہ گیر، ان کی بین العلومی اور بین الفنونی رغبتیں ہمارے لیے یقیناً بڑے تعجب کا باعث ہیں۔ فارسی و عربی شعرا کے کلام سے ان کی واقفیت گہری تھی۔ انگریزی ادبیات کی تاریخ کے علاوہ یونان، روما اور کسی حد تک مصر کے شعرائے قدیم اور ڈراما نگاروں نیز رزم نگاروں کا انھیں خاصا علم تھا بلکہ انھوں نے سنسکرت کے قدیم ڈراما نگاروں کے فن کے مقابلے پر بھی انھیں رکھا۔ شاعری کو پہلی بار داخلی اور خارجی زمروں میں تقسیم کیا اور اسی کو بنیاد بنا کر غنائیہ شاعری (لیرک، گیت اور غزل) اور ڈراما، ایپک اور مثنوی وغیرہ اصناف اور ان سے متعلق شعرا کا تقابلی مطالعہ بھی کیا۔ شاید وہ ایک طریقے سے عالمی ادب اور اس کی مشترک بلکہ عمومی شعریات کی تاریخ لکھنا چاہتے تھے۔ اپنی معلومات اور اپنے علم کے سمندر کے ایک ایک قطرے کو کسب کرنے کی طرف ان کا غالب رجحان تھا۔ وہ اپنے قاری اور اردو ادب کو وہ سب کچھ مہیا کرنا چاہتے تھے جن کا انھیں علم تھا۔ اشاعت علم میں بخل ان کے لیے حرام تھا۔ یہی وہ نیک جذبات تھے جو ان کے یہاں نشے کا حکم رکھتے تھے۔

امداد امام اثر کو ہمارے دانشوروں نے ہمیشہ آزاد، حالی اور شبلی کے شانہ بہ شانہ رکھا ہے کیونکہ یہ تمام ارباب دانش کم و بیش ایک ہی عصر سے تعلق رکھتے تھے۔ جہاں تک اثر کا تعلق ہے ان کے تفاعل نقد کی سب سے بڑی کمزوری یہی تھی کہ انھیں اپنے علم کو نظریے میں بدلنا نہیں آیا اور نہ ہی مختلف الامر چیزوں کو سلیقے کے ساتھ تنظیم دینا آیا۔ وہ اصول سازی بھی نہیں کر سکے۔ جس کی بنیاد پر وہ بہتر طور پر اطلاق اور تقابل کر سکتے تھے۔ ایڈیٹنگ اور بالخصوص اپنی ایڈیٹنگ

ایک مشکل کام ضرور ہے لیکن یہ فن حالی کو آتا تھا۔ انھوں نے جس طرح چنگاریوں کو شعلہ بنایا اور اپنے خیالات و تصورات کو مرتب طریقے سے پیش کیا اس کی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے۔ امداد امام اثر کو اپنے جذباتی اور ہمی وفور پر قدغن لگانا آیا اور نہ مختصر کاری کے ہنر سے وہ واقف تھے۔ ان کی آگاہیوں نے انھیں دم لینے کی فرصت نہ دی اور وہ بے محابا اور بے تحاشہ لکھتے چلے گئے کہ ہر جز ان کے لیے تفصیل طلب تھا اور تفصیل سے اکثر غیر ضروری اور غیر متعلق چیزوں کو راہ مل جاتی ہے۔

بیسویں صدی میں اردو تنقید 1901 تا 1936

1901 تا 1936 کا دور اقبال اور پریم چند سے پہچانا جاتا ہے۔ تخلیقی اعتبار سے حالی کے دور کے مقابلے میں اس دور پر اقبال کی شخصیت اس طور پر حاوی ہے کہ ان کے ارد گرد کسی اور کی آواز نہیں ٹھہر پاتی۔ تنقید کے اعتبار سے آزاد، حالی، شبلی اور سید امام اثر کے بعد جن نقادوں نے اس روایت کو آگے بڑھانے کی سعی کی ان میں عبدالرحمن بجنوری، مجنوں گورکھپوری، نیاز فتح پوری اور فراق گورکھپوری کے نام اہم ہیں۔

تقریباً ان تمام نقادوں کے یہاں جمال پرستی کا عنصر نمایاں دکھائی دیتا ہے۔ عبدالرحمن بجنوری، مغربی فلسفہ اور مغرب کی مختلف زبانوں کے ادب سے بخوبی واقف تھے۔ اس لیے ان کے یہاں جابجا مغربی مفکرین اور شعرا کا حوالہ در آیا ہے۔ غالب ان کے نزدیک ایک آفاقی شاعر تھے۔ اس قضیے کو ثابت کرنے کے لیے بجنوری غالب کے کلام میں مغرب کی ہر زبان کے بڑے شعرا اور بڑے مفکرین کے تصورات کی تکرار اور گونج سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ غالب کو عظیم تو قرار دیتے ہیں لیکن ان کی عظمت کو وہ دوسرے شعرا کی عظمت کے پیمانے سے ناپتے ہیں۔ بجنوری کی نظر میں غالب ایک بڑے بت تراش بھی ہیں۔ وہ ایک بڑے مصور بھی ہیں۔ شیکسپیئر جیسے عظیم ڈرامہ نگار کے خیالات میں جو علوئیت ہے، غالب کے یہاں بھی ان مثالوں کی کمی نہیں ہے، نہ ورڈز ورتھ جیسے فطرت کے پرستار سے غالب کے نغمات کم تر ہیں، نہ ہی باڈلیئر اور ورلین جیسے تیر کا غالب کے یہاں فقدان ہے۔ حتیٰ کہ افلاطون، ارسطو، کانٹ، سپنوزا، ہیگل، برکلے اور نطشے جیسے فلسفیوں کے افکار جیسی چمک سے غالب کا کلام بھی روشن ہے۔

بجنوری کی ذہنی تربیت میں مغربی شعر و فکر کا بڑا دخل ہے۔ لیکن ان کی تنقید معروضیت کے بجائے تاثرات کی راہ پر رواں ہو جاتی ہے۔ عینیت یا تصوریت ان کے مطالعے پر اس قدر حاوی ہے کہ اکثر تعقل کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے اور وہ محض جذبے کی اسیر ہو کر رہ جاتے ہیں۔

مجنوں گورکھپوری کے پہلے دور کی تنقید میں بھی جمالیاتی نقطۂ نظر کی کارفرمائی حاوی رجحان کی حیثیت رکھتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری کا کلاسیکی شعر و ادب کا مطالعہ گہرا تھا، ان کے تاثرات میں اس قسم کا انتشار نہیں پایا جاتا جو مہدی افادی یا بجنوری کے یہاں پایا جاتا ہے۔ 'غزل سرا' اس کی ایک عمدہ مثال ہے 'تنقیدی حاشیے' اور 'نقوش افکار' جیسے مجموعہ ہائے نقد میں بھی مجنوں کا انداز نظر جمالیاتی اور تاثراتی ہی ہے۔ دراصل مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کے تصور فن میں ان (مغربی) جمالیاتی نقادوں کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ جن کا تعلق انیسویں صدی کے اواخر عشروں سے تھا۔ ان نقادوں میں آسکر وائلڈ اور والٹر پیٹر کے نام نمایاں تھے جن کا خیال تھا کہ فن خودکار ہوتا ہے، تخلیق کار اپنی تخلیقی مملکت میں خود مختار اور آزاد ہوتا ہے۔ فن افادہ بخش نہیں ہوتا، وہ صرف حسین ہوتا ہے، اگر وہ مفید ہے تو حسین نہیں۔ نیاز بڑے صاحب علم تھے۔ مغربی فکر و فن کی طرف ان کی رغبت کم نہ تھی۔ انھوں نے اس تاثر کا ایک جگہ ان لفظوں میں اعتراف بھی کیا ہے:

> "مغربی ادیبوں میں مجھے سب سے زیادہ متاثر کیا وکٹر ہیوگو نے، ہومر، ہزلٹ نے اور آسکر وائلڈ نے۔ وکٹر ہیوگو کی عمیق جذباتی صدا، ہزلٹ کے انداز بیان کی چستی اور رنگینی اور آسکر وائلڈ کا منطقی paradox مجھے بہت پسند تھا۔"
>
> (سجاد حیدر یلدرم وغیرہ، بحوالہ 'چند نثری' امرتسر، ص 119)

عبدالرحمن بجنوری، مجنوں گورکھپوری اور نیاز فتح پوری کا بھی یہی خیال تھا کہ فن محض انسانی جذبات و احساسات کے اظہار کا نام ہے۔ وہ ہمیں طمانیت بھی بخشتا ہے اور مسرت بھی۔ فن ہماری زندگی کے ٹھوس مسائل کا حل ہے نہ ہماری زندگی کے مقاصد کی تکمیل میں وہ کوئی مدد کر سکتا ہے۔ نیاز فتح پوری ایک جگہ لکھتے ہیں:

> "شاعری ہماری حیات دنیوی کو کامیاب بنانے کے لیے ضروری نہیں۔ کم از کم اسے ایک نوع کی وجدانی تسکین کا ذریعہ تو یقیناً ہونا چاہیے اور اگر یہ بات بھی اسے حاصل نہ ہو تو پھر اس دفتر بے معنی غرق مے ناب اولیٰ۔"

(نیاز فتح پوری، انتقادیات، حصہ اوّل، لکھنؤ 1955، ص 145)

یہاں بھی نیاز کا مدعا یہی ہے کہ شاعری زندگی کے کسی مسئلے کو حل کرنے میں ہماری مدد نہیں کرسکتی، اس سے صرف اور صرف وجدانی تسکین ہی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اگر شاعری میں وجدانی تسکین یا دوسرے لفظوں میں جذباتی طمانیت بہم پہنچانے کی صلاحیت بھی نہیں ہے تو پھر اس کا ہونا نہ ہونا برابر ہے۔ بجنوری اور نیاز نے جذبے کے علاوہ وجدان کو تخلیقیت کا ایک اہم سرچشمہ قرار دیا ہے۔ مہدی افادی بھی شاعری میں جذبات کو خاص اہمیت تفویض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعری جیسا کہ عربوں کا خیال تھا صرف کلام موزوں نہیں ہے۔ نہ شعرائے عجم کے خیال کے مطابق صرف تخیل کا نام ہے بلکہ جو چیز مدرکات انسانی میں ہمارے جذبات واحساسات کو برانگیختہ کرسکتی ہے اور ایک خاص طرح کی موزونیت کے ساتھ مصوری اور موسیقی کو جامع ہے، آج اس پر شاعری کا اطلاق ہوسکتا ہے۔" (مہدی افادی، افادیت مہدی، 1956، ص 123)

مجنوں گورکھپوری نے مہدی افادی کا ذہنی تجزیہ کرتے ہوئے ان کی رومانی طبیعت کے اس خاص جوہر کی طرف نشاندہی کی ہے جو اسلوب کا پرستار ہوتا ہے اور اسلوب کے پرستار ادیبوں کی بنائے ترجیح جذبے، ورتاثر پر ہوتی ہے۔ مجنوں گورکھپوری لکھتے ہیں:

"بہ حیثیت تنقید نگار کے وہ (مہدی افادی) بہت کچھ پیٹر ہی کی یاد دلاتے ہیں۔ پیٹر کا تنقیدی اسلوب محاکاتی یا ارتسامی (impressionistic) ہے جس کو ہزلٹ اور لیمب کا ترکہ سمجھنا چاہیے۔ افادی الاقتصادی کا انداز تنقید بھی یہی ہے۔ اردو میں وہ پہلے شخص ہیں جنھوں نے تنقید کو ادب لطیف بنایا۔ یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ پیٹر کی طرح انھوں نے بھی تنقید کو شاعری اور وہ بھی غزل کے مرتبے کی چیز بنادیا۔"

(بحوالہ اردو تنقید کا ارتقا، مہدی حسن افادی الاقتصادی کا اسلوب نگارش، ص 230)

فراق گورکھپوری کا شمار بھی ان جمالیاتی اور تاثراتی نقادوں کے ذیل ہی میں کرنا چاہیے جن کے نزدیک فن آپ اپنا مقصد ہے۔ فراق نے اپنی تنقید کو تخلیقی کہا ہے یعنی ان کی نظر میں جس طور پر تخلیق، انسانی جذبے اور وجدان سے تعلق رکھتی ہے، اور تعقل اور استدلال سے عموماً

گریز کرتی ہے، اسی طور پر ان کی تنقید بھی ان کی شاعری کی طرح ان کے جذبات واحساسات نیز تاثرات پر اپنی اساس رکھتی ہے۔ اگرچہ فراق کی تنقید سرتاسر ان کے داخلی احساس کی مظہر ہے، لیکن فراق کا مطالعہ، ان کے تاثرات میں لاشعوری طور پر بار بار در آتا ہے جس سے انھوں نے اپنی آگہی کو ثروت مند بنایا ہے۔ شاعری کے مقصد کے بارے میں اظہار خیال کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> ''شاعری کا مقصد ہم جو کچھ بھی سمجھیں اس کا حقیقی مقصد بلند ترین جذباتی کیفیات وجمالیاتی شعور پیدا کرنے کے علاوہ کچھ نہیں۔ یہ کیفیت و شعور اپنی جگہ ایک بلند ترین مقصد ہے۔''

(فراق گورکھپوری 'انداز ے' الہ آباد 1959، ص 369)

فراق نے جذباتی کیفیات اور جمالیاتی شعور کے پیدا کرنے کو شاعری کا خاص مقصد بتایا ہے۔ دراصل فراق کی تنقید بھی انھیں دو محوروں پر گردش کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ وہ حسن کے پرستار ہیں اور حسن کے احساس کی تشریح کے لیے وہ جس زبان کو کام میں لاتے ہیں وہ بھی داخلیت سے مملو ہوتی ہے۔ جوش کی سرگرمی، ان کے ایک ایک لفظ اور ایک ایک جملے سے عیاں ہوتی ہے۔ اس طرح ان کی تنقید ان کی شخصیت کا مظہر بھی ہے اور خود ان کی شاعری کا جواز بھی۔ فراق اپنی شاعری ہی میں صاحب طرز نہیں بلکہ ان کے اسلوب کی انفرادیت ان کی تنقید سے بھی مترشح ہے۔ میر، سودا اور مصحفی کے بارے میں انھوں نے جو آرا قائم کی ہیں، وہ ان کے استعاراتی اسلوب کی رنگینیوں میں کس طرح ڈوبی ہوئی ہیں اس کی ایک مثال درج ذیل ہے:

> ''اگر میر کے یہاں آفتاب نصف النہار کی جھلسا دینے والی آنچ ہے تو سودا کے یہاں اس کی عالم گیر روشنی ہے۔ لیکن آفتاب ڈھل جانے پر سہ پہر کو گرمی اور روشنی میں اعتدال پیدا ہو جاتا ہے اور اس گرمی اور روشنی کے ایک نئے امتزاج سے جو معتدل کیفیت پیدا ہوتی ہے وہ مصحفی کے کلام کی خصوصیت ہے۔ مصحفی کے کلام میں بے پناہ اشعار نہ سہی، نرم نشتر نہ سہی، لیکن شبنم کی نرمی اور شعلۂ گل کی گرمی کا ایسا امتزاج ہے، جو اس کی خاص اپنی چیز ہے... اس کی عروس سخن کے خط و خال جدا ہیں، جس سے کول اور

رسمے گات میں نئی جاذبیت، نئی دلکشی، نیا سہاگ اور نیا جوبن ہے۔ اس کے نغموں سے دھلی ہوئی پنکھڑیاں اُن گلہائے رنگارنگ کا نظارہ کراتی ہیں جن کی رگیں کچھ دکھی ہوئی ہیں اور جن کی چنچل مسکراہٹ سے بھینی بھینی بوئے درد آتی ہے۔''

(فراق گورکھپوری 'انداز ے' الہ آباد 1959 ص 49-50)

ترقی پسند تنقید

ہندوستان میں آل احمد سرور اور احتشام حسین کی تنقید، تنقید کا اعلیٰ معیار سمجھی جاتی ہے۔ دونوں حضرات نے اپنے عہد کے ادبی رجحانات اور ادبی مسائل پر مسلسل غور کیا اور نصابی ضرورتوں کا بھی لحاظ رکھا۔ احتشام حسین کے بارے میں یہ ایک عام رائے ہے کہ وہ اپنے اصول نقد میں سخت گیر تھے اور یہ اصول نقد مارکس کے تاریخی، مادی ارتقا کے تصور پر اپنی اساس رکھتے ہیں، حتیٰ کہ ان کا تصور جمال یا تصور فن بھی مارکسی بنیادوں پر ہی استوار ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ مارکسی فلسفہ وفکر کے تئیں احتشام حسین کا ذہن قطعی واضح تھا اور ان میں مجنوں اور ممتاز حسین سے زیادہ گہری فہم تھی جو چیزوں کو اپنے دیگر متعلقات کی روشنی میں دیکھتی، سمجھتی اور جانچتی ہے۔ احتشام حسین کا تاریخ وتہذیب کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ گہرا تھا بلکہ ان کے ادبی مطالعات میں یہ علوم ایک اہم کردار بھی ادا کرتے ہیں۔ تخلیق ان کے نزدیک نہ تو مقصود بالذات تھی اور نہ ترغیب عمل سے آزاد بلکہ وہ ایک ایسا ذہنی عمل ہے جو شعور اور ارادے کے تابع ہے اور جس کا مقصد ہی اپنے تجربے کی تعمیم نیز اپنے تجربوں میں دوسروں کی شمولیت ہے۔ تعمیم میں افادیت کا پہلو بھی مخفی ہے جب کہ شمولیت کے دوسرے معنی بغیر کسی ابہام کی رعایت سے لطف اندوزی کے ہیں۔ احتشام حسین کے نزدیک ہر اہم شاعری ان دونوں شرائط پر پوری اترتی ہے اور اسی تعمیم کی بنا پر اس میں آفاقیت اور ہمہ گیریت بھی پیدا ہوتی ہے۔ ان کی نظر میں فلسفی مزاج نقاد:

''تنقید کرنے والوں کی رہنمائی کرنا چاہتا ہے جو ادبی پرکھ کے طریقے بتاتا، حسن وقبح کے اصول وضع کرتا، تجزیہ اور تحلیل کے قاعدے بناتا اور تنقید کے مقصد اور حدود سے بحث کرتا ہے۔ یہ سب باتیں ادبی تنقید کے دائرے میں

آجاتی ہیں اور کسی نہ کسی شکل میں ادب فہمی میں مدد دیتی ہیں۔ لیکن دوسرے
علوم کی طرح تنقید کو بھی معیاری علم بنانے کے لیے کچھ نہ کچھ حد بندی کرنی
پڑے گی اور یہ سوچنا پڑے گا کہ ادبی تنقید اپنی نوعیت کے لحاظ سے ایک خاص
اور معین علم ہے یا اس کے اصول وضوابط مقرر کرنے میں دوسرے علوم سے مدد
لینا ہوگا۔ یہیں تنقید کے مختلف مکاتب، اقسام یا اسالیب وجود میں آجاتے ہیں
اور اس کی وہ حیثیت نہیں رہ جاتی جو ہم سائنس کو دیتے ہیں۔''

احتشام حسین تنقید کو فلسفۂ ادب کے طور پر اخذ کرنے میں یقیناً حق بجانب ہیں۔ تخلیق کا مطالعہ تخلیق کے پورے نظام کا مطالعہ ہے جس میں تخلیق کے خارجی اور داخلی محرکات، روایت کے خاموشی سے سرایت کرنے والے عمل اور لفظوں سے عیاں ہونے والی ادبیت کے جوہر کا مطالعہ بھی شامل ہے۔ احتشام حسین نے جہاں تاریخی مادیت اور طبقاتی کشمکش کی تکرار سے اپنے آپ کو بچایا ہے وہاں انھوں نے تخلیق کے ان عوامل کا بھی حوالہ دیا ہے جو ہر انفراد کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ اسی طرح ہر فرد کے تاثر کو قبول کرنے کا اپنا ایک نظام احساس ہوتا ہے جسے احتشام حسین نے ذوق کی نیرنگیوں کا نام دیا ہے۔ وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ بعض الفاظ لغت سے ہٹ کر علامتی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ ادب کا مطالعہ کرنے والا وجدانی یا شعوری طور پر کسی نہ کسی حد تک ان کا احساس ضرور رکھتا ہے۔

جو لوگ احتشام حسین کے بارے میں یہ رائے قائم کرتے ہیں کہ وہ اپنے اصول نقد میں خاصے راسخ تھے انھیں یہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ وہ احتشام حسین ہی ہیں جنھوں نے پہلی بار تنقید میں سوال کرنے کی روش کو خاص اہمیت دی تھی۔ پھر علوم کے اطلاق میں بار بار معروضیت اور وضاحت پر زور دیا تھا۔ اپنے تجزیے میں وہ کہیں بھی اس طرح کی غیر سنجیدگی کو حائل نہیں ہونے دیتے جو اکثر حضرت کے یہاں لاعلمی اور کم علمی کا پردہ بن جاتی ہے۔ احتشام حسین کے تنقیدی رویوں میں اگر سماجیات یا تاریخیات و تہذیبیات کے حوالے بیش از بیش ملتے ہیں تو یہ ان کی باخبری کی دلیل تھی نہ کہ بے خبری کی۔ جیسا کہ بیان کیا جا چکا ہے کہ وہ اپنے تمام تعصبات کے باوجود سخت کوش نہیں تھے۔ اسی لیے انھوں نے اپنے وضع کردہ اصول نقد کو آخری معیار بھی نہیں گردانا۔ ایک جگہ انھوں نے لکھا ہے:

''تنقید کے ایسے اصولوں کی تشکیل جو ہر نوع کے ادبی مطالعہ کے لیے کافی

ہوں اور ہر حال میں یکساں نتائج پیدا کریں شاید ہی ممکن ہو سکے۔"

احتشام حسین کی تنقید خالص مارکسی تنقید نہیں ہے بلکہ یہ ان دنوں کا قصہ ہے جب ہمارے ترقی پسند نقادوں کا مارکسی علم محدود تھا۔ مارکس اور اینگلز کے نظریات یا فلسفیانہ تصورات کی نہ تو جدلی سطح پر تنقیح کی گئی تھی اور نہ ہی ان کے دیگر بیانات اور خطوط کی روشنی میں مارکسی ادبی تصور کو نیا تناظر مہیا کرنے کی ضرورت محسوس کی گئی تھی۔ حتیٰ کہ کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب Illusion and Reality کی خوشہ چینی ہی کو مارکسی فلسفے کا عطر سمجھ لیا گیا تھا۔ کچھ ہڈسن اور اسکاٹ جیمس کی کتابوں کو ہمارے کئی سنجیدہ و بزرگ نقادوں نے اپنا جان و ایمان بنا لیا تھا۔ لینن، کاڈویل، پلیخ نوف اور گورکی وغیرہ کے بعد بالخصوص لوکاچ، ارنسٹ فشر، واز کیز، پیئرے ماشیرے، ٹیری ایگلٹن، فریڈرک جیمسن اور آلتھیو سے کے ادبی تصورات کو بہت بعد میں موضوع بحث بنایا گیا۔ یوں بھی قومی اور بین الاقوامی سطح پر جو انقلابی تغیرات رونما ہوتے رہے ہیں، ان کے اثرات سے مغربی مارکسی دانش تو محفوظ نہیں رہ سکی لیکن ہمارے ادب پر وہ کم ہی اثر انداز ہوئے۔ اسی لیے میرا خیال ہے کہ ہماری ترقی پسند تنقید کا بیش تر حصہ نصابی اور امتزاجی نوعیت کا ہے۔ بعض مارکسی فلسفیانہ اصطلاحات کی توضیح و تشریح یا بعض ادیبوں کے فکر و فن پر ان کے اطلاق یا محض مواد کو بہ الفاظ دیگر دہرانے کا نام مارکسی تنقید نہیں ہے۔ مارکسی تنقید کی نئی مغربی مثالیں بے حد دقیق، پیچیدہ اور فلسفیانہ موشگافیوں کی حامل ہیں۔

احتشام حسین کے بعد محمد حسن، سردار جعفری، قمر رئیس اور سید محمد عقیل رضوی کی ترجیحات میں امتزاجی نوعیت کی تنقید پر ہی زیادہ زور ہے۔ لیکن ان حضرات نے ادب کے دیگر مسائل اور بالخصوص کلاسیکی ادبیات پر بھی بعض نہایت عمدہ کام کیے ہیں، جیسے محمد حسن کی کتاب 'دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر' اردو میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ہے۔ محمد حسن نے ان تمام تہذیبی آمیزشوں اور آویزشوں کے نتیجے کے طور پر اقداری انضمامات اور نئی فکری و فلسفیانہ تشکیلات پر بحث کی ہے جن کی جڑیں مختلف جغرافیائی کروں اور وحدتوں کے علاوہ تاریخ کے بعید تر زمانوں تک پھیلی ہوئی ہیں۔ محمد حسن کے مراثی اور غالب کے فکر، فن پر لکھے ہوئے مضامین یا فکشن پر ان کی تحریروں میں ان کا لبرل رویہ زیادہ کارفرما ہے۔ مراثی پر لکھے ہوئے ان کے مضامین میں وہی تہذیبی فکر کارفرما ہے جو 'اردو شاعری کا تہذیبی و فکری پس منظر' میں موجود ہے۔ البتہ فکشن کی تنقید میں ان کا نقطۂ نظر بڑی حد تک تاریخی و عمرانی ہے۔ یہ وہی رویہ ہے جو

احتشام حسین کے 'خوجی' اور 'افسانہ و حقیقت' جیسے اہم ترین مضامین کی سمت متعین کرتا ہے۔ محمد حسن کی بعد کی تحریروں میں صحافتی روا روی کا دخل زیادہ ہو گیا۔ مستزاد یہ کہ ان کی بسیار نویسی نے ان کے عمل تفکر کو پھلنے پھولنے نہیں دیا۔ نتیجتاً ان کا وہ فلسفیانہ اسلوب برقرار نہیں رہ سکا جس کے باعث محمد حسن کی تنقیدی آرا کو بڑی قدر و منزلت سے دیکھا جاتا تھا۔

محمد حسن اپنی بہترین اور منتخب تحریروں میں ایک گراں قدر فلسفی نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں ان کی بعض آرا سے یقیناً اختلاف کیا جا سکتا ہے مگر ان کے علم، ان کی بصیرت، ان کی گہری سنجیدگی اور اطلاق علم کی صورتوں میں معروضیت اور اپنے نتائج تک پہنچنے کا عمل ان کی تنقید کو ایک خاص وزن اور وقار عطا کرتا ہے۔ محمد حسن کے بعد قمر رئیس فکشن کی تنقید کا ایک اہم نام ہے۔ قمر رئیس اردو میں پریم چند شناسی کی بنیاد رکھتے ہیں۔ پریم چند کے حوالے سے انھوں نے ممتاز شیریں کے بعد قدرے وضاحت اور تعمیم کے ساتھ فکشن کے دیگر فنی عوامل کو اپنے مباحث کا موضوع بنایا۔ ہمارے یہاں فکشن کی تنقید میں ناول کی تنقید کس نوعیت کی ہونی چاہیے۔ اس کے فنی مشتملات میں باہمی ربط کی کیا نوعیت ہوتی ہے اور پھر سب سے اہم بات یہ کہ ناول میں واقعات کی ترتیب یا عدم ترتیب سے پلاٹ پر کیا اثر پڑتا ہے یا یہ اثر محض ضمنی نوعیت کا ہوتا ہے، جیسے سوالات پر جو گفتگو عام ہوتی جا رہی تھی اسے فروغ دینے میں قمر رئیس کا بھی بڑا ہاتھ ہے۔ ظاہر ہے شاعری میں فکشن اپنی نوعیت میں فکشن ہی ہوتا ہے لیکن افسانوی ادب میں فکشن (fiction+fact=faction) کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ اس سے حقیقت یا حقیقت کی متنوع صورتوں، یا محسوس کرنے والے شخص کے اپنے ادراک حقیقت کے تجربوں میں سے کوئی بھی ایک یا ایک سے زیادہ شکلوں کو نظام فن کا حصہ بنایا جا سکتا ہے۔ قمر رئیس نے پریم چند فہمی میں بڑی معروضیت کے ساتھ ادراک حقیقت کی ان مختلف صورتوں کو اپنے مطالعے میں جگہ دی ہے کیوں کہ پریم چند کے عہد تک اشتراکی حقیقت پسندی کا انقلابی تصور ابھی پوری طرح عام نہیں ہوا تھا۔ قمر رئیس نے پریم چند کو پریم چند کے سیاق و سباق اور اردو فکشن کی روایت کے تسلسل میں دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کی تھی جس کے بعد پریم چند شناسی نے ایک مستحکم روایت کی شکل اختیار کر لی۔ قمر رئیس کا خاص میدان عمل فکشن کی تنقید ہی ہے اور فکشن کی تنقید کو فروغ دینے اور اردو فکشن کی تنقید کی روایت کو مستحکم کرنے میں ان کے رول کی خاص اہمیت ہے۔

سردار جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب' میں کئی جگہ انتہا پسند نقطۂ نظر نے انتقادی فکر سے

تسلسل کو بری طرح متاثر کیا ہے۔ ترقی پسند ادب فہمی کے ضمن میں یہ کتاب آج اتنی برمحل نہیں رہی لیکن ترقی پسند نظریے کی اشاعت میں اس نے جو تاریخی کردار ادا کیا ہے اس کی اہمیت سے اب بھی انکار ممکن نہیں ہے۔ سردار جعفری نے جوش اور پریم چند کے بعد اقبال، کبیر، میر تقی میر اور غالب کے جو مطالعے پیش کیے ہیں ان میں وہ ایک تہذیبی مفکر کے طور پر طلوع ہوتے ہیں۔ انھوں نے علمی اور فلسفیانہ بنیادوں پر اقبال کی شاعری میں ان آثار کو نشان زد کرنے کی سعی کی جو ان کی آفاقیت کی دلیل کو مستحکم کرتے ہیں۔ اقبال کے علاوہ کبیر، میر اور غالب کے ان مطالعوں میں تاریخ، تہذیب اور عوامی دانش کی ان روایتوں کی روشنی میں شعرو شخص کو جانچنے کی کوشش کی گئی ہے جن کی بنیادیں بھگتی اور تصوف کے مسالک میں پیوست ہیں۔ یہ اقدار وہ ہیں جن کا مقصود انسانوں کے مابین اخوت، اخلاص، خلق، رواداری اور یگانگت کے پیغام کو عام کرنا ہے اور جن کا آخری اقرار ایک ایسے معاشرے کی تشکیل ہے جس کی اساس وحدت نفس انسانی کی بلند کوش تصور پر قائم ہے۔ کبیر نے جسے پیغمبرانہ، میر نے عاشقانہ اور غالب نے فلسفیانہ رنگ میں پیش کیا ہے۔

سید عقیل رضوی جتنے کم گو اور کم آمیز دکھائی دیتے ہیں اور جتنا متانت آمیز ان کی شخصیت کا بیرونی کردار ہے اپنی تحریروں میں وہ ایک ایسے کردار میں بدل جاتا ہے جو ہمیشہ جنگ پر آمادہ نظر آتا ہے، جو معاصر مقبول عام شعری رجحانات کے اکثر پہلوؤں کو مذموم اور معیوب ٹھہراتا ہے۔ 'مرثیے کی سماجیات' ان کا ایک قابل قدر کارنامہ ہے جو عام اور مروجہ دعوے کو رد کر کے ایک نیا تھیسس قائم کرتا ہے۔ عقیل رضوی کے دعوے میں عقیدہ شکنی سے زیادہ روایت شکنی کا تاثر غالب ہے اور جو سماجیات کے حوالے سے بہ الفاظ دیگر اس فنی عمل کی طرف ہمیں متوجہ کرتے ہیں کہ کس طرح distance کی جمالیات ان مراثی میں بروئے کار آئی ہے۔ ایک دوری کا تجربہ جس میں زمان و مکان دونوں کا بعد شامل ہے، حال کے تخلیقی لمحے سے مس ہو کر اپنے آخری شمار میں کس نوعیت کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ہمارے یہاں مراثی میں ہی سب سے زیادہ anachronism کی صورتوں نے بار پایا ہے جو کسی حد تک ایک لاشعوری عمل ہے اور جس میں زمان و مکان کے بعد کی حدیں ایک دوسرے میں گڈمڈ ہو جاتی ہیں۔ عقیل رضوی اپنے صحیح معنی میں اسے ایک سماجی اور تہذیبی جبر کا نام دیتے ہیں۔ اس جبر سے بچ کر نکل جانا ہمارے مرثیہ نگاروں کے حد اختیار سے باہر تھا۔

ترقی پسند تنقید کی ایک نمایاں شناخت اس کے وابستگی کے تصور کے ساتھ مشروط ہے۔
اسی لیے تخلیق میں متن جس خودکار عمل سے گزرتا ہے اور معنی کی جو نئی نسبتیں قائم کرتا ہے
ترقی پسند تنقید کی ترجیحات کی فہرست میں اس قسم کے متن کی سطح پر خودکار رد عمل اور ہیئت کی سطح پر
خودکار تشکیلی عمل کے کوئی معنی نہیں ہیں۔

کلیم الدین احمد کی تنقید

ترقی پسند تحریک کے آغاز وارتقا کے پہلو بہ پہلو کلیم الدین احمد کی تنقید کا سفر بھی جاری رہا جو اپنے انتہا پسند اور غیر مشروط رویے کی بنا پر اپنے عہد کی سب سے علاحدہ اور منفرد آواز تھی۔ کلیم الدین احمد نے ایف آر لیوس کے سہ ماہی مجلہ Scrutiny (1932-1953) کے انتہا پسندانہ طریق کار کی پیروی کو اپنا شعار بنایا۔ ایف۔ آر۔ لیوس نے اپنے دوران تعلیم آئی۔ اے۔ رچرڈز کے عملی تنقید کے ان کورسز میں بھی شرکت کی تھی، جن میں سارا زور متن کے غائر مطالعے (close reading) پر تھا۔

کلیم الدین احمد نے کیمبرج تنقید کے متشدد اور سخت گیر رویے کو اپنے لیے مثال بنا لیتے ہیں۔ جس طرح ورجینا وولف، ڈلان تھامس اور بلی گرین بعدازاں اسپنڈر اور آڈن اور پھر قدما میں سے اسپنسر، ملٹن اور شیلی جیسے اہم رومانی شاعر کی بت شکنی کی گئی تھی اور اسے کیمبرج کے دانش ورانہ معیاروں کو برقرار رکھنے اور فروغ دینے کا نام دیا گیا تھا، کلیم الدین احمد نے بھی غزل اور بیشتر غزل گو شعرا، اس کے بعد اردو تنقید کی تاریخ اور اقبال کو سخت تنقید کا نشانہ بنایا۔ لیوس کا یہ خیال تھا کہ ماس میڈیا (ذرائع ابلاغ عامہ) کی تکنالوجی اور اشتہار بازی کا بے محابا فروغ انگریزی ادب کے تسلسل کے تئیں سب سے بڑا چیلنج ہے۔ اس لیے یونیورسٹیوں کے انگریزی ادب کے شعبوں کو تخلیقیت کے جوہر کو فروغ دینے کا کام کرنا چاہیے۔ لیوس نے بلومس بری گروہ کے فنون لطیفہ کے اشتیاق کو تحقیر کے ساتھ چیدہ اناڑی پن (Dilettant elitism) کا نام دیا تھا۔ اس کے برعکس ایک اعلیٰ درجے کے تربیت یافتہ چیدہ دانش ورانہ مذاق کی اشاعت اس کے بہت سے مقاصد میں سے ایک بڑا مقصد تھا۔ اس ضمن میں کلیم الدین احمد نے نہ صرف یہ کہ ماضی کے ادبی سرمائے کی انتہا پسندی کے ساتھ قدر شناسی کی، بلکہ کئی پرانے بھرم بھی توڑے، کسی کی بت شکنی کی اور کسی کو بحال کیا (جیسے داستان) مگر مستقبل کے کسی نئے نمونے یا نئی مثالوں کا تشخص

پیش کیا۔ یہ ضرور ہے کہ ہمیں انفرادی شعرا پر بے دردانہ قسم کی تنقید کو ان کا اہم کام نہیں سمجھنا چاہیے۔ ان کا خاص مقصد اردو اصناف، ادب اور روایت کے مطالعے کے لیے ایک نئی سنجیدگی کی ضرورت کا احساس دلانا تھا اور کلیم الدین احمد اس مقصد میں یقیناً کامیاب بھی ہوئے۔

ہمارا مقصد یہ نہیں ہے کہ مغرب کی دانش یا تجربات سے ہمیں فائدہ نہیں اٹھانا چاہیے۔ خود مغرب نے عہد وسطیٰ میں مشرقی بالخصوص عربی علم الافلاک، کیمیا اور طب وغیرہ سے بھرپور فائدہ اٹھایا تھا۔ انھیں علوم کی بنیاد پر آگے چل کر نشاۃ الثانیہ کی تحریک نے جنم لیا۔ مدعا یہ کہ کلیم الدین احمد نے ایف۔ آر۔ لیوس کے انتہا پسندانہ طریق تنقید کا درس تو لیا لیکن لیوس کی کتاب English Literature and the University کے تصورِ تہذیب کا کوئی خاص اثر قبول نہیں کیا۔ اس کی ترجیح یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب کے مطالعات کو ایک خاص مقام دلانے پر تھی کیوں کہ کسی دوسرے علم میں اتنی قوت، اتنی ترغیب اور اتنی دل نشینی کے ساتھ تہذیبی اقدار کو پیش کرنے کی صلاحیت نہیں ہے جتنی کہ ادب میں ہے۔ تہذیبی قدریں روایت کے تصور کی بنیادوں کو مستحکم کرتی ہیں جس کا ادراک ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو بھی بخوبی تھا۔ کلیم الدین احمد نے اپنے تخیل اور علم کی بنیاد پر لیوس اور ایلیٹ کی تہذیب، روایت اور ادب کے باہمی خلاقانہ رشتوں پر غور کم کیا اور انھوں نے اپنی روایات کے تسلسل کی روشنی میں اپنے ذوق میں لچک پیدا کرنے کی سعی بھی نہیں کی۔ غزل، قصیدہ یا مرثیہ کی اصنافی جمالیات اور ان کی تہذیبی معنویتوں اور مناسبتوں پر اگر وہ غور کرتے اور ہماری شعری لسانیات کے غیر معمولی ارتقا کے مختلف مراحل پر گہری نظر کی ہوتی تو یقیناً انھیں کوتاہیوں کے پہلو بہ پہلو ان گراں قدر مثالوں سے بھی سابقہ پڑتا جن میں ذہن انسانی کو طمانیت بہم پہنچانے کی طاقت ہی نہیں ہے بلکہ وہ ہمارے شعور اور ہمارے جذبوں کو حرکت میں رکھنے کی زبردست صلاحیت رکھتی ہیں اور جو بلاشبہ ہمارا ایک گراں قدر تہذیبی سرمایہ بھی ہیں۔

آل احمد سرور کی تنقید

کلیم الدین احمد کے سخت گیر رویے کے مقابلے میں آل احمد سرور کا رویہ قدرے لبرل بلکہ مفاہمانہ ہے۔ آل احمد سرور کی شخصیت کا سب سے اہم پہلو ان کا انسان دوست نقطۂ نظر ہے جس کی تاکید انسانوں کے مابین دوری کو مٹانے اور وحدت اور یگانگت کو قائم کرنے پر ہے۔

آل احمد سرور بھی انفرادی وجود کے اثبات اور اس کی جذباتی اور حسیاتی انفرادیت کو داؤ پر لگا کرا ناے بسیط کے حق میں نہیں ہیں؟ بلکہ دگّریت (altruism) کے مفہوم میں آل احمد سرور کا موقف بنی نوع انسان کی فلاح و بہبود ہے۔ اقبال کی طرح فرد کی بے پناہ صلاحیتوں اور قوتوں پر ان کا ایقان مسلم ہے اور انسان ان کے نزدیک تمام مخلوقات میں سب سے افضل و اعلیٰ ہستی ہے۔ آل احمد سرور کے فلاحی نقطۂ نظر میں شادگی فن اور روشن خیالی کا تصور بھی پنہاں ہے۔ اسی بنا پر نہ تو کسی خاص فلسفیانہ یا ادبی تصور کی سختی کے ساتھ پابندی روا رکھتے ہیں اور نہ ہی کسی نئے خیال اور نئے رجحان کو قبول کرنے میں انھیں کوئی تامل ہوتا ہے۔ یہ روش ان کے تنقیدی مخاطبوں میں شروع ہی سے موجود ہے۔

آل احمد سرور نے جب تنقید کی طرف توجہ کی اس وقت ایک طرف روایت کے پرستاروں کا غلغلہ بلند تھا۔ جن کی تنقید کا رخ قدما کی طرف زیادہ تھا اور نئے عہد کی ادبی سرگرمیوں کو وہ تشکیک کی نظروں سے دیکھتے تھے۔ انھیں میں وہ حضرات بھی تھے جو جمال پرست تھے اور جن کی ترجیح اپنے ان خوش کن اور فریب دہ تاثرات پر بیش از بیش تھی، جن میں فوری پن ہوتا ہے اور جو انجانی تکمیل ترین مہلت پر محیط ہوتے ہیں۔ مجنوں گورکھپوری کی ابتدائی تحریروں، نیاز فتح پوری، فراق گورکھپوری اور رشید احمد صدیقی کی تنقیدوں کو عاجلانہ کہنا درست ہوگا جن میں کہیں صحت زبان اور محاورے کی چاشنی کا ذکر در آتا ہے اور کہیں زبان کی لطافتوں سے کام لے کر اپنی بے بضاعتی اور نارسائی کو چھپایا جاتا ہے۔ محض لفظی سطح پر کسی شعر کے معنی و مفہوم کو دہرانا تنقید نہیں ہے اور نہ تخیلی بازآفرینی یا چکنے چپڑے جملوں اور فقروں سے اپنی نثر کو آراستہ کرنے سے تنقید کا منصب پورا ہوتا ہے۔ آل احمد سرور نے ان ہر دو تنقید کے طریقوں سے شعوری طور پر گریز اختیار کیا حتیٰ کہ وہ اس تیسرے مکتب فکر سے بھی پوری طرح خود کو منسلک نہیں کر سکے جو قدرے فعال اور نئے علوم سے معمور تھا اور جسے ترقی پسندی کا نام دیا جاتا ہے۔ سرور نے اپنی ابتدا ہی میں 'ترقی پسند تحریک پر ایک نظر' میں ترقی پسند تنقید اور ادب پر بڑی کھل کر بحث کی ہے، انھوں نے اس کے منفی اور مثبت ہر دو پہلو کا معروضیت کے ساتھ تجزیہ کیا اور یہ بتایا کہ وہ کس قدر ہمارے ادب اور زبان کے لیے کارآمد ثابت ہوئی ہے اور وہ کون سی خصوصیات ہیں جو اس کے ارتقا اور تفاعل کے حق میں غیر مفید ہیں۔

آل احمد سرور نے اپنے تنقیدی موقف کے بارے میں کئی جگہ اشارے کیے ہیں جن سے

ان کی ترجیحات کو سمجھنے میں ہمیں بڑی مدد ملتی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے۔

1. سائنس نے بنیادی اور جزوی باتوں میں فرق کرنا سکھایا اور تنقید میں مجھے اس سے بڑی مدد ملی ہے۔

2. اردو تنقید میں سب سے بڑی ضرورت معروضیت یا objectivity کی ہے اور آج اس کی ضرورت اتنی ہے جتنی کبھی نہ تھی۔ جب تک آپ کسی چیز کی روح تک نہ پہنچیں اس کے ساتھ انصاف نہیں کر سکتے۔ اس ہمدردی یا رفاقت کے بعد اس تجربے اور دوسرے بڑے تجربوں کو پرکھنے کا سوال آتا ہے۔ آخر میں قدریں بنانے اور نافذ کرنے کا۔ میرے یہاں تنقید میں یہی عمل ملے گا۔ اس عمل کو سامنے رکھا جائے گا کہ میں کیوں تصویر کے دونوں رخ دیکھنے کی کوشش کرتا ہوں، کیوں بعض اصولوں کو مانتے ہوئے دوسرے نظریوں کو آنکھ بند کر کے حرف غلط نہیں قرار دیتا بلکہ ان کی اہمیت کو پرکھنے کی کوشش کرتا ہوں۔

3. میں تنقید کو ایک سنجیدہ، اہم اور مشکل کام سمجھتا ہوں اور اس کا مقصد لطف سخن ہی نہیں بلکہ قدروں کی اشاعت جانتا ہوں۔

4. اپنی روایات سے انکار اپنے آپ سے انکار ہے مگر روایات کی خاطر موجودہ دور کے رجحانات، مسائل، تجربات اور امکانات سے بے گانہ رہنا باعث دشری ہوگا بلکہ ان سے ہمدردی ضروری ہے۔

5. تنقید میرے نزدیک وکالت نہیں پرکھ ہے۔

غالب کی عظمت، پورے غالب، میر کے مطالعے کی اہمیت، نئی اردو شاعری میں شخصیت، ادب میں اظہار و ابلاغ کا مسئلہ، جدت پرستی اور جدیدیت اور نظم کی زبان جیسے مضامین میں سرور کی کلیت، کشادہ نظری اور روایت کے احترام کے ساتھ ساتھ خود ان کی شخصیت کی خوش نفسی کا رنگ بھی شامل ہے۔ شخصیت کے اس رنگ کو انانیت سے تعبیر نہیں کرنا چاہیے کہ انانیت جس خودکوش تعصب کی طرف مائل رہتی ہے اور جس کا جھکاؤ اپنے اور کائنات کے درمیان تحفظ کی ایک خلیج قائم رکھنے پر ہوتا ہے، کبھی کشادہ ذہن نہیں ہو سکتی۔ سرور نے کبھی اپنی تنقید کو روحانی سراغ رسانی سے تعبیر نہیں کیا اور نہ ہی تنقید کا کام کسی تخلیق کے محض باطن کی دریافت ہے۔

اسی تصور کے ساتھ ایک دوسرا تصور بھی جڑا ہوا ہے کہ تخلیقی تجربے کی بازآفرینی بھی تنقید ہے جس میں نقاد کی شخصیت بلکہ تخلیقی جودت بڑی حد تک نمایاں کام انجام دیتی ہے۔ سرور

صاحب کی شخصیت اکثر ایک خفیف سے احساس کی طرح ان کی تحریروں میں رچی بسی ہوتی ہے، کبھی کبھی وہ محیط بھی ہو جاتی ہے لیکن سرکش نہیں ہوتی۔ اس کی نمود کا مقصد محض اتنا ہے بہ قول آل احمد سرور:

"میں تھوڑی دیر کے لیے اپنی زبان اور اپنا قلم دے دیتا ہوں۔ مگر اس کے ہاتھ میں بالکل کھلونا نہیں بن جاتا بلکہ خود بھی نمودار ہوتا ہوں۔ یہ کوئی نہیں کہہ سکتا کہ میری تنقیدوں میں میری جھلک نہیں ہے، ہاں وہ بہت زادشاد کے دیباچوں کی طرح صرف میرا اشتہار نہیں ہیں۔"

آل احمد سرور کی تنقید کی ایک بڑی کمزوری ان کی ذاتی جھلک یا نمود نہیں ہے کیوں کہ ادبی تنقید اس قسم کے عمل سے اپنے آپ کو محفوظ نہیں رکھ سکتی اور نہ ہی یہ اصرار کوئی معنی رکھتا ہے کہ تنقید نقاد کے اخلاقی اور علمی تعصبات سے بری ہونی چاہیے۔ آل احمد سرور کی تحریروں میں ان کا اخلاقی موقف اور انسانی منصب اکثر ان کے علم کو مغلوب کر دیتا ہے، یہ چیز بہت کم نقادوں کی توفیق میں ہوتی ہے۔ سرور صاحب کی اگر یہ خصوصیت ہے تو یہ ان کی ایک بڑی خوبی بھی ہے مگر یہی چیز وہاں کمزوری بن جاتی ہے جہاں وہ باغباں بھی خوش رہے راضی رہے صیاد بھی، کو اپنی تنقید کا کردار بنا لیتے ہیں۔ تنقید کے عمل میں دامن وصل کو اس قدر پھیلا دینے کے معنی بہت سی گمراہیوں کو دعوت دینے کے ہیں۔ ہر موقع اور ہر محل پر یہ بھی اور وہ بھی کی تکرار تنقید کی متانت کو نقصان پہنچانے کے مترادف ہے۔ ان کی درج ذیل تحریر میں آخری جملے کے علاوہ باقی تمام باتیں یقیناً اپنا محل اور وقعت رکھتی ہیں، وہ لکھتے ہیں:

"ادب کا اچھا طالب علم وہ ہے جو روایت سے اچھی طرح واقف ہو اور تجربے کے ساتھ ہمدردی رکھتا ہو۔ جس طرح ادب میں روایت پرستی بری ہے اسی طرح تجربہ برائے تجربہ بھی سراہا نہیں جا سکتا۔ مگر تجربے کے لیے ذہن کی کھڑکی کھلی رکھنی ضروری ہے۔ چوں کہ مجموعی طور پر آج بھی قدامت پرست زیادہ ہیں اس لیے تجربے کی اہمیت اور ضرورت پر زور دینا میرے نزدیک آج کا اہم فریضہ ہے۔ اس طرح روایت کی نئے سرے سے دریافت اور اس سے نیا کام لینا بھی ضروری ہے۔ یک طرفہ ذہن سادہ ذہن ہوتا ہے۔ آج یہ یا وہ کی نہیں، یہ بھی اور وہ بھی کی ضرورت ہے۔"

ادب میں زبان خواہ کسی صنف میں استعمال کی جائے اس کا ایک تخلیقی کردار بھی ہوتا ہے اور تنقید، ادب ہی کا ایک خاص شعبہ ہے۔ اس صورت میں استعمالات زبان کو اپنے تخلیقی تفاعل سے بہت زیادہ باز نہیں رکھا جا سکتا۔ سرور صاحب کی زبان ان کی تنقید کی ایک خاص طاقت بھی ہے اور کمزوری بھی۔ جو پہلے تاثر میں تو ہمیں پوری طرح اپنا شریک بنا لیتی ہے لیکن جیسے ہی اہم اپنے جذباتی رد عمل کی دھند سے باہر نکلتے ہیں تو اس تاثر کی فریب دہی ہم پر آشکار ہو جاتی ہے۔ تنقید نگار کا تنقیدی موقف اگر واضح اور دو ٹوک نہیں ہے تو یہ اس کا بہت بڑا عیب بن جاتا ہے اور جو اس کے سارے بہترین عمل پر سوالیہ نشان لگا دیتا ہے۔

کلیم الدین احمد اور آل احمد سرور کی معاصر تنقید

آل احمد سرور کے علاوہ تنقید کے سیاق کو جن دوسرے حضرات نے متنوع اسالیب سے متعارف کرایا اور جن کے نام ہمارے عہد کی تنقید کا کسی نہ کسی طور پر اہم سراغ ہیں ان میں شبیہ الحسن، خورشید الاسلام اور اسلوب احمد انصاری کے نام قابل ذکر ہیں۔

شبیہ الحسن کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ 'تنقید و تحلیل' اگرچہ نفسیاتی تحلیل پر مبنی ہے مگر میر و غالب کے نہاں خانوں کی انھوں نے جس طرح پردہ کشائی کی ہے اور جس طور پر ایک قطعی نئی فکر و نظر کے ساتھ غزل کی ہیئت اور اس کی عدمتوں اور استعاروں کا محاکمہ کیا ہے وہ تحلیل نفسی کی کرشمہ سازی کے باوجود کئی نئے اور حیرت انگیز گوشوں کی طرف ہماری توجہ مبذول کرتا ہے۔ وہ تحلیل نفسی کے حوالے سے محض تخلیقی عمل، لفظ کے تلازماتی رشتوں اور انتہائی داخلی محرکات ہی کو موضوع بحث نہیں بناتے بلکہ فن کار کی شخصیت اور نسل کے حوالے سے بھی بڑی 'پرمعنی' مرکز جو یانہ اور جامع بحث کرتے ہیں۔ تحلیل نفسی کے باوجود شبیہ الحسن کے مضامین کا سارا پس منظر علمی ہوتا ہے جو ان کے ذہن کی جامعیت کا ثبوت بھی فراہم کرتا ہے۔ ہمارے یہاں سید شبیہ الحسن کے علاوہ وارث علوی کے یہاں کہیں کہیں نفسیاتی تحلیل کا سراغ ضرور ملتا ہے۔ مگر ان کی تنقید محض کسی ایک علم کو اپنی آخری منزل بنانے پر اکتفا نہیں کرتی۔ شبیہ الحسن کے کام کو اگر کسی نے آگے بڑھایا ہے اور اسے شاعری کے میدان سے نکال کر فکشن کے دہانے تک لانے کی کامیاب کوشش کی ہے تو وہ ہیں سیم اختر اور ان کے علاوہ محمد محسن۔ منٹو کی شخصیت اور فن کے مختلف مخفی ترین گوشوں کو اجاگر کرنے میں محمد محسن کی دلچسپی زیادہ ہے مگر اپنے حدود میں وہ بھی

کافی معنی خیز اور توجہ خیز ہے۔

خورشید الاسلام کی ترجیح ادب اور تہذیب کے رشتوں کو بنیاد بنا کر فن پارے کے عمرانی تجزیے پر ہوتی ہے۔ جس میں کہیں تحلیل نفسی کا شائبہ ہوتا ہے اور کہیں اپنے تاثر کی بازیافت پر ترجیح۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کردار فہمی اور چیزوں کو ان کے اپنے تناظر میں دیکھنے کی جو کوشش خورشید الاسلام کے یہاں ملتی ہے وہ ایک خاص حد کو تجاوز کرتی مختلف ضرور ہے۔ خورشید الاسلام اپنا مکتب آپ ہیں، ان کے اسلوب کی ایک خاص وضع کے پیش نظر انہیں شبلی کی روایت سے بھی جوڑا جاتا ہے لیکن اسلوب کو محض تلفیظ (ڈکشن) کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ اسلوب کی ترتیب میں لفظوں کا ایک خاص طریقے سے استعمال ہی کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ زندگی فہمی اور حیات وکائنات سے متعلق ادیب کا رویہ بھی اس کی تشکیل میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے۔ اسی لیے اسلوب محض ادبی اظہار کے خارجی مظہر کا نام نہیں بلکہ اس کے باطن کے تفاعل کا سراغ بھی ہے۔

اسلوب احمد انصاری کلیم الدین احمد کے سلسلے کی کڑی ان معنوں میں ہیں کہ یہ وہ لوگ ہیں جو کسی اردو شعبہ سے منسلک نہیں رہے۔ ہمارے عہد میں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، سلیم احمد، اسلوب احمد انصاری، جمیل جالبی، وزیر آغا، شمس الرحمن فاروقی وغیرہ کے ناموں کو اگر موجودہ منظرنامے سے منہا کر دیا جائے تو تنقید کا سارا اثاثہ ہی چھن بن ہو جائے گا۔ اسلوب احمد انصاری نے اپنے تنقیدی موقف کے ضمن میں ایک جگہ لکھا ہے

> "تنقیدی عمل کی ابتدا تو ان موثرات کے تجزیے سے ہو سکتی ہے جو کسی تخلیق کے پس پشت موجود ہیں لیکن اس کی قدر و قیمت کا صحیح تعین اسی وقت ممکن ہے جب کہ ہم تکمیل یافتہ فنی کارنامے کو ایک monad تصور کریں۔ بہ الفاظ دیگر ہمیں اس کے حیاتیاتی عمل پیدائش (gestation) اور اس کے وسیلہ وجود (mode of existence) کے درمیان امتیاز کرنا چاہیے۔"

ایک دوسری جگہ کلینتھ بروکس کے اس خیال کی روشنی میں کہ فنی کارنامہ انداز ہائے فکر (attitudes) کو ڈرامائی شکل میں پیش کر دیتا ہے، وہ اپنا نقطۂ نظر ان الفاظ میں بیان کرتے ہیں:

> "اس حد تک تو بات درست ہے اور یہ بھی قابل تسلیم ہے کہ ایک ہی نظم میں دو متضاد انداز فکر مل سکتے ہیں اور ان کے باہمی ٹکراؤ سے ایک طرح کا تناؤ پیدا

> ہوتا ہے، لیکن پھر بھی یہ سوال باقی رہتا ہے کہ آخر ان دو یا دو سے زائد انداز ہائے فکر کو ہم الگ الگ کیا درجہ دیں گے اور انھیں کس معیار پر جانچیں گے یا ان کے ٹکراؤ اور باہمی آویزش کے نتیجے کے طور پر جو نقطۂ نظر سامنے آئے گا اس کی قدر و قیمت کیسے متعین کریں گے؟ دراصل ہمیں یہ پتہ لگانے کی کوشش کرنی چاہیے کہ ان انداز ہائے فکر کے پس پشت زندگی کا جو تجربہ اور احساسات کا جو ذخیرہ ہے وہ کس حد تک مربوط، پختہ، معنی خیز اور ٹھوس حقائق زندگی میں پیوست ہے۔"

یہاں دو باتیں قطعی واضح ہیں کہ اسلوب صاحب کا بنیادی مسئلہ تو فنی اظہار کا ہیئتی کردار ہی ہے مگر وہ زندگی کے تجربے اور ان احساسات کو بھی ایک خاص معنی دیتے ہیں جن کا سیدھا تعلق زندگی کے حقائق سے ہے لیکن جس طرح زندگی کو ایک وسیع تر معنی میں انھوں نے اپنے بعض مضامین میں اخذ کیا ہے اس کا اثر آہستہ آہستہ مدھم ہوتا چلا گیا ہے۔ بالخصوص غالب اور اقبال کی شاعری کے تجزیوں میں انھوں نے ہیئت، اسلوب اور تکنیک کے عمل پر جس انداز سے روشنی ڈالی ہے اور لفظ و معنی کے رشتوں کی جس طور پر تحلیل کی ہے، اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اسلوب صاحب اپنی فکر میں فن کے اس تصور کے نمائندہ ہیں جس کے تحت کسی بھی فن پارے کی ساخت، اس میں واقع ہونے والے مختلف اجزا کے باہمی رشتوں کا حاصل جمع ہوتی ہے۔ اس معنی میں تخلیق کا عمل ایک دوسرے معنی میں ترکیب کا عمل بھی ہے۔ جس میں ذہنی مساعی کے ساتھ ساتھ اس وجدان کا عمل بھی شامل ہوتا ہے جس کی باریکیوں اور نزاکتوں کو نہ تو فوراً محسوس کیا جا سکتا ہے اور نہ ذہن و وجدان کے حدود کے درمیان واقع ہونے والی اس مہین لکیر کو نشان زد کیا جا سکتا ہے جو ایک کو دوسرے سے جوڑتی بھی ہے اور علاحدہ بھی کرتی ہے۔ اسلوب صاحب کے شعری تجزیوں میں اسٹرکچر کی اسی فہم کا دخل زیادہ ہے۔

جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ اسلوب صاحب کے نزدیک ہر لفظ ایک اسٹرکچر ہے۔ جب بہت سے الفاظ مل کر ایک مصرعے یا جملے کی تشکیل کرتے ہیں یا وہ جملے کسی ایک عبارت کو راہ دیتے ہیں یا وہ بند یا اشعار دو یا دو سے زیادہ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے، اور ایک نظم اپنے کل میں اس طرح مختلف بندوں یا سلسلے وار بہت سے مصرعوں کا مجموعہ ہوتی ہے، تو یکے بعد دیگرے اس طرح کے اسٹرکچرز کسی ایک بڑے اسٹرکچر پر منتج ہوتے ہیں۔ اسلوب صاحب کے طریق نقد اور

بالخصوص تجزیوں میں ان ہی مختلف ساختوں کی تشخیص ایک اہم کردار ادا کرتی ہے۔ یہ عمل اقبال کی نظم میں اس داخلی رو کو ایک خاص تخلیقی ربط وضبط کرتا ہے جس کے تحت ہر لفظ کا نفس دوسرے لفظ کے نفس کے ساتھ ایک نامیاتی رشتے میں بندھ جاتا ہے۔ ایک معنی میں اسلوب صاحب نظم کا تجزیہ نہیں کرتے اس کے تخلیقی اور تہذیبی جوہر تک پہنچنے کی سعی کرتے ہیں اور کہیں کہیں ان اخلاقی اقدار کی تلاش بھی ان کا مقصود ہوتا ہے جو ایک زندہ روح کی طرح تخلیق کے رگ و ریشے میں جاری وساری ہوتی ہیں۔ یہاں پہنچ کر وہ یہ بھی تسلیم کرتے ہیں کہ ادبی فن پارہ محض خلا میں معلق نہیں ہوتا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

"ادبی فن پارہ اس پوری تہذیب کا ایک حصہ ہے، جو ہمارے گرد وپیش موجود ہے اور جس کے سائے میں اقدار حیات پرورش پاتی ہیں اور جس کے سلسلے میں فن کار کا ذہن بروئے کار آتا ہے۔ اگر اس وسیع تہذیبی تانے بانے اور ان اقدار سے قطع نظر کر کے ہم ادبی فن پارے کی تفہیم وشناسی کا ارادہ کریں گے، وہ ایک سکڑی اور کمتی ہوئی شئے نظر آئے گی۔ بہ الفاظ دیگر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ فن پارے کے اسٹرکچر یا اس کی کائنات یعنی cosmos کو جو شئے قوت فراہم کرتی یعنی اُسے energize کرتی ہے، وہ ان اقدار کا مبہم یعنی indeterminate نظام ہے جو اس میں داخل کیا گیا ہے یا جس کا انعکاس اس میں نظر آتا ہے۔"

اگر بغور دیکھا جائے تو عبارت بالا میں اقدار کے ساتھ 'مبہم' اور 'داخل' کے بعد 'انعکاس' جیسے الفاظ کا اضافہ ان کے اس ذہنی تحفظ کی دلیل ہے جو قدر شناسی کو تو ضروری قرار دیتا ہے لیکن تخلیق میں اقداری عمل جس کے لیے کسی حد تک ناقابل فہم ہے۔ حالاں کہ اقبال کے مطالعات میں انھوں نے معتقدات، اساطیر، مشیرات (allusions) اور تہذیبی آمیزشوں اور آویزشوں سے بھی حوالے مہیا کیے ہیں مگر یہ تمام چیزیں نظم کے اسٹرکچر کے بطن سے اجاگر ہوتی ہیں اور یہ سارا بطن لفظ وہیئت کے deep structure ہی کا دوسرا نام ہے۔ اسلوب صاحب نے اس تعلق سے اپنی دوٹوک رائے کا اظہار ایک دوسری جگہ ان لفظوں میں کیا ہے:

"ادبی قدروں کے سلسلے میں سب سے پہلے تو ہمیں یہ بات تسلیم کر لینی چاہیے کہ ادب کا وسیلہ (mode of existence) جمالیاتی ہے، کلی،

سے مختلف یا الگ وجود نہیں۔ بلاشبہ ادب کا مواد واقعات بھی فراہم کرتے ہیں اور
تصورات و تجربات بھی لیکن ادب کی دنیا میں سمٹ آنے کے بعد اُن کی حیثیت
اور نوعیت بدل جاتی ہے۔"

جدیدیت کا رجحان اور تنقید

اردو میں جدیدیت کے رجحان کا آغاز 1960 سے ہوتا ہے۔ جدیدیت کسی ایک ادبی یا فلسفیانہ رجحان سے عبارت نہیں تھی بلکہ اس کا خمیر بیک وقت کئی میلانات اور کئی اسالیب سے اٹھا تھا۔ اس لیے اس کی تعبیروں میں بھی بڑی حد تک اختلاف پایا جاتا ہے۔ تعبیرات کے اسی اژدہام کے پیش نظر فرینک کرموڈ نے موڈرنزم کی جگہ modernisms کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ مغرب میں بحیثیت مجموعی جدیدیت کو اس ایک بڑی ذہنی تحریک کے طور پر اخذ کیا جاتا رہا ہے جو فلسفہ و سائنس، علم و ادب اور مختلف بشری علوم کے حوالے سے اپنی ایک الگ پہچان بناتی ہے۔ مغرب میں ادبی نقادوں کا ایک بڑا گروہ وہ ہے جس کی ذہنی تشکیل میں سارتر، ہیڈگر، مارسل، کامو اور یاسپرس وغیرہ کے وجودی تصورات کا بہت بڑا حصہ ہے۔ ہمارے یہاں محمود ہاشمی، وحید اختر، دیوندر اسر، باقر مہدی، شمیم حنفی، وہاب اشرفی اور عصمت جاوید نے دیگر رجحانات مثلاً نئے جمالیاتی اور نفسیاتی، عمرانی اور نومارکسی رجحانات کے علاوہ ان نئے نقادوں کا بھی اثر قبول کیا تھا جن کے مطالعے میں غیر ادبی حوالے اور موثرات زائد کا حکم رکھتے ہیں مگر وارث علوی کے نزدیک ادبی مطالعے کا خالص پن محض ایک بھرم ہے اور محض ہیئت اور لفظ پر تجربے کی اساس رکھنا تنقید کا ایک محدود عمل ہے۔ جب کہ مغنی تبسم ایک اسلوبیاتی نقاد ہیں۔ فانی کا اسلوبیاتی مطالعہ اسلوبیاتی تنقید میں ایک اہم کتاب ہے۔ مغنی تبسم کی فکر پر نئی تنقید کی نظریہ سازی کا بھی گہرا اثر تھا۔ اسی باعث ان تجزیوں اور محاکموں میں زبان و بیان اور ہیئت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ گوپی چند نارنگ نے بھی نئی تنقید کی ہیئت پسندی کے رجحان اور لسانیات کے حوالے سے اپنی گفتگو کو ایک خاص سمت دی تھی مگر جوں جوں لسانیات کا علم فلسفیانہ رنگ میں ڈھلتا گیا اور لسانیات اور ادب کے درمیان معنی کے مباحث نے نئی صورتیں اختیار کیں۔ گوپی چند نارنگ کے مطالعات کی نوعیت اور طریق تنقید میں بھی تبدیلیاں واقع ہوتی گئیں جس کا ذکر تفصیل کے ساتھ بعد میں

آ ئے گا۔

محمود ہاشمی، خلیل الرحمن اعظمی، شمس الرحمن فاروقی، شمیم حنفی، فضیل جعفری اور حامدی کاشمیری نے تنقید میں معروضیت کی ایک نئی روح (ایلیٹ) پر تو اصرار کیا مگر آئی اے رچرڈز کی طرح کسی شعری اثر یا poetic effect کو سائنسی مصطلحات کی مدد سے واضح کرنے کو کوئی خاص اہمیت نہیں دی، البتہ اپنی تحریروں کو خالی خولی جذباتیت، تاثریت، روایت پن اور اس ادبی تاریخی فضیلت سے محفوظ رکھنے کی ضرور کوشش کی جو بلاواسطہ کلوز ریڈنگ کے ضمن میں گمراہی کا باعث بن جاتی ہے کیوں کہ ایلیٹ کے لفظوں میں شاعری کو شاعری کے طور پر اخذ کرنا ہی تنقید کا اصل الاصول ہے۔ان ناقدین کے مباحث میں درج ذیل مسائل جلی عنوانات کا حکم رکھتے ہیں:

1. شاعری کو شاعری بنانے والے عناصر ایک دوسرے پر اثرانداز ہوتے ہیں اور ایک دوسرے کے ساتھ مل کر کسی تخلیق سے ایک منظم کل کی تشکیل کرتے ہیں، یہاں اس وضاحت کی ضرورت نہیں کہ شعر اپنے باطن سے نمو پاتا ہے اور یہ نمو ایک خاص جائے وقوع اور موثراتی تناظر رکھنے کے باوجود خود یافت و خودکار ہوتا ہے۔اسی نسبت سے اس کے دیگر اجزا بھی ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے اپنی شکل آپ بناتے چلے جاتے ہیں،اس عمل میں 'ہونے' کا وہ تصور پنہاں ہے جو انکشاف اور جادو کا درجہ رکھتا ہے اور جو حیرتوں کو برانگیخت کرتا ہے۔
2. نظم اپنی کسی بھی صورت میں ایک پیچیدہ عضویت کا نام ہے اور یہ پیچیدگی معنی کے پیچیدہ عمل سے عبارت ہے۔
3. معنی کا تفاعل لفظ کو مختلف طریقے سے برتنے پر مبنی ہوتا ہے،اسی تصور کی روشنی میں ابہام، آئرنی، استبعاد اور کشیدگی جیسی نئی اصطلاحات بھی وضع ہوئیں۔
4. ایلن ٹیٹ کی اصطلاح کشیدگی tension، extension یعنی قوی معنی اور intent on یعنی استعاراتی معنی کے اشتراک سے ترکیب پاتی ہے۔ٹیٹ نے یہ اصطلاح ان الفاظ کے سابقوں کو حذف کر کے گڑھی ہے۔وہ کہتا ہے کہ جب یہ معنی کے زمرے ایک ساتھ وجود میں آتے ہیں تو ٹینشن واقع ہو جاتا ہے۔اسے متصادم ساختوں کا نام بھی دیا گیا ہے یا یہ کہ ذہنی اور جذباتی کشیدگی یا تناؤ میں توازن واقع ہونے پر ہی کسی فن پارے میں تخلیقی

وحدت قائم ہوتی ہے۔

5. معنی کا پیچیدہ و تفاعل، شاعری کی نفسیاتی اثر انگیزی میں مضمر ہے (رچرڈز) جسے فاروقی نے کوئی خاص اہمیت نہیں دی ہے۔ بجائے اس کے اُس پیچیدہ و تفاعل کو فوقیت دی جو کسی بھی فن پارے کی لسانی ساخت میں واقع ہوتا ہے۔

6. تمام ادبی فن پارے زبان کے امتزج کا جز ہیں۔ زبان کے خمیر میں گتھے ہوئے رابطوں اور حوالوں کو زیادہ سے زیادہ بروئے کار لانے سے شعری تاثر خلق ہوتا ہے۔

وارث علوی کا تنقیدی طریق کار

وارث علوی نے اپنا سفر نصابی قسم کی تنقید سے شروع کیا تھا اور ان کے مطمح نظر شاعری اور وہ بھی کلاسیکی شاعری کے نمونے زیادہ تھے۔ بات سے بات نکالنے کی کوشش ان مضامین میں بھی پائی جاتی ہے۔ جذباتی وفور ان میں بھی موجود ہے مگر اس کی اپنی ایک حد ہے کیوں کہ نصابی تنقید بہت زیادہ ذہنی آزادیوں کو راہ نہیں دیتی۔ وارث نے ان حد بندیوں کو دور سے دور کی اس تنقید میں بڑے تخلیقانہ طریق سے توڑا جس کا رخ فکشن کی سمت تھا اور جس کا سارا تناظر مغربی فکشن کا قائم کردہ تھا۔

حسن عسکری کے بعد وہ وارث ہی ہیں جنھوں نے ادبی اور نصابی مسائل کو خلط ملط نہیں ہونے دیا بلکہ فکشن کے فن اور بالخصوص اردو فکشن پر (بعض اختلافات کے باوجود) اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثال پیش کی۔ وارث کی تنقید بڑی اوریجنل اور کئی معنوں میں بڑی بسیط ہے۔ ان کے برخلاف فاروقی نے زیادہ تر علمی اور تکنیکی مسائل پر نہایت گہری اور جامع تنقید کی ہے مگر ان کے تجزیے اپنی علمی حدود سے تجاوز نہیں کرتے، علم سے جو بصیرت ملتی ہے اور تنقید نگار کی تخلیقی حس جن اچھوتی چیزوں کو ہزار پردوں کے اندر سے باہر نکال لاتی ہے اور جو قاری کے سامنے ایک کے بعد ایک غیر متوقع دلائل کا ایک لامتناہی سلسلہ سا قائم کر دیتی ہے ہمارے ادوار میں اس کی سب سے نمایاں مثال وارث علوی کی تنقید ہے۔

وارث علوی اپنی بات ہی اس جملے سے شروع کرتے ہیں کہ "فن اگر آزاد، خود کفیل اور قائم بالذات چیز ہے اور اس سے براہ راست رابطہ قائم کیا جا سکتا ہے تو پھر نقد کی کوئی ضرورت نہیں رہتی" وارث علوی اپنی تنقید میں ایک ایسے برافروختہ نقاد کے طور پر ابھرتے ہیں جسے اپنے

علم اپنے تجربے اور اپنے ادراک پر کچھ زیادہ ہی یقین ہے۔ ان کی ترجیح آزادانہ سطح پر تخلیقی تجربے میں شمولیت پر ہے اور اس تجربے میں وہ اپنے قاری کو بھی شریک کرنا چاہتے ہیں۔ وارث علوی کا مطالعہ بالخصوص فکشن کا مطالعہ بے حد وسیع ہے اور ان بیشتر علوم سے بھی انھیں ایک خاص قسم کی رغبت ہے جن کا موضوع اور مسئلہ سوسائٹی یا سماجیات ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو فکشن کا سارا phenomenal ہی factual ہوتا ہے حتیٰ کہ فینٹسی کی بھی بنیادیں facts ہی کے بطن میں ہوتی ہیں۔ گویا وہ یہ ثابت کرنا چاہتے ہیں کہ انسانی ذہن میں یہ قوت ہے کہ وہ کسی وجود کے تجربے ہی کا تصور نہیں کرتا بلکہ تخیلی متبادل بھی خلق کرسکتا ہے کیوں کہ ہر حقیقت ایک سے زیادہ متبادلات کی حامل ہوتی ہے۔ وارث علوی فکشن کے ان مضمرات کو چن چن کر باہر لانے کی سعی کرتے ہیں جن سے ٹیکسٹ (context) میں بدل جاتا ہے مگر یہ نیو کرسزم کا close context نہیں ہے۔ وہ ایک جمالیاتی معروض تو ہوتا ہے مگر اس کے اقداری حوالے بالخصوص فکشن میں اندر سے زیادہ باہر واقع ہوتے ہیں۔

وارث علوی اپنے وسیع تر زندگی اور علم کے تجربے کی روشنی میں فکشن میں مضمر زندگی کی نوعیتوں، ان کے باہمی رشتوں اور ان کی آویزشوں، انسان کی مبہم ترین جذباتی صورتوں اور ناقابل فہم نفسیاتی پیچیدگیوں، اس کی خارجی اور داخلی ضدوں اور ان کے باہمی تنازعوں کو محض اجاگر نہیں کرتے یا محض دہراتے نہیں یا پلاٹ کو اپنے لفظوں میں بیان کرنے کا نام ان کے یہاں تنقید نہیں ہے۔ بلکہ بظاہر حقائق کے اندر حقائق کی جو ایک دوسری دنیا آباد ہے، اور جو نتائج سرکش نعال بلکہ اپنے تشاکل میں بڑی حد تک غیر یقینی ہوتی ہے، وارث اس کی سنا کیوں اور اجبار کی صورتوں کا پردہ چاک کرتے ہیں، حالاں کہ کرداروں کے حوالے سے یہ عمل بھی کردار کے بطون میں سراغ لگانے سے عبارت ہے، وارث علوی اپنے اس عمل کو فن پارے سے متعلق تجربے کا اظہار بتاتے ہیں، کیوں کہ کسی شعری فن پارے میں معنی کی پیچیدگی کا تفاعل مشتمل ہوتا ہے لفظوں کے تخلیقی اور انوکھے طریق استعمال پر۔ جب کہ فکشن میں بلکہ فکشن کی بہترین مثالوں میں زندگی مبنی ایک تخلیقی تاثر پر مبنی ہوتی ہے۔ یہ تاثر فلسفیانہ بھی ہوسکتا ہے مگر فکشن نگار کو فن کا اگر شعور ہے تو وہ فلسفیانہ تاثر پیش کرنے کے باوجود اس کی تخلیقی معنویت پر کوئی آنچ نہیں آنے دے گا۔ کردار کے داخلی اجبار سے زندگی جو نت نئی شکلیں بدلتی ہے اس کے رموز بھی تخلیقی نوعیت ہی کے ہوتے ہیں جن کا فکشن کے دیگر عناصر سے بھی گہرا رشتہ ہوتا ہے، یہ

رشتے کہیں واضح دکھائی دیتے ہیں اور کہیں مخفی۔ وارث علوی کی دلچسپی اپنی تنقید میں ان دونوں پہلوؤں کے ہمہ جہتی تجزیے پر ہوتی ہے، اسی لیے وہ اپنے مضامین میں جتنی گتھیاں سلجھاتے ہیں اتنی ہی وہ الجھتی چلی جاتی ہیں اور جتنی وہ الجھتی جاتی ہیں اتنی ہی وارث کو طمانیت حاصل ہوتی ہے۔ وارث نے ایک جگہ لکھا ہے کہ:

> ''تنقید کا ایک فریضہ فن پارے کی قدر کا تعین بھی ہے، اسی لیے تنقید کو فن پارے کے تجربے کا اظہار بنانا ایک زبردست ذہنی نظم و ضابطہ اور توازن کا تقاضہ کرتا ہے یعنی نقاد کے لیے ضروری ہے کہ وہ تنقید کو اپنے تاثر اور تجربے کا بیان ہی نہ بنائے بلکہ تعریف سے گزر کر قدروں کا تخمینہ بھی لگائے۔ بڑی تنقید کا اسلوب اسی لیے تاثراتی اور تجزیاتی اسالیب کا امتزاج ہوتا ہے۔ اس امتزاج کے بغیر تنقید یا تو محض شاعری بن جاتی ہے یا فن پارے کے معائب اور محاسن کی کھتونی۔''

وارث علوی نے ادبی مطالعے کے دیگر طریقوں کے مقابلے میں تاثراتی طریقِ کار کو اس معنی میں فوقیت دی ہے کہ فن پارے کے تجربے کا اظہار جب اس میں شامل ہوجاتا ہے تو اس قسم کی تنقید بڑی تنقید کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

شمس الرحمٰن فاروقی کی تنقید

یہ بتایا جا چکا ہے کہ فاروقی ان نقادوں میں سے ایک ہیں جن کی ذہنی تشکیل میں نیو کریٹزم کے نظریہ سازوں کے بعض تصورات نے خاص کردار ادا کیا ہے۔ جن کا اصرار فن پارے کے خود مکتفی وجود اور اس کے بہ غور مطالعے پر تھا۔ ان کا خیال تھا کہ فن کا سیاق ہی اپنی ایک کائنات ہوتا ہے۔ جس کی فہم کے لیے کسی بھی سوانحی، تاریخی یا اخلاقی حوالے کی مدد کے معنی اس متن کے خود یافتہ معنی کو جھٹلانے کے ہیں۔

فاروقی کی تنقید قطعاً کلاسیکی رومانی ذہن کا حوالہ ہے۔ کلاسیکی ان معنوں میں کہ ادبیت اور جمالیاتی قدر ہی ان کے نزدیک ادیب کا بنیادی سروکار ہے۔ جدید اردو شاعری یعنی جدیدیت والی شاعری یا شاعروں پر انھوں نے کچھ نہ کچھ لکھا ضرور ہے لیکن ان کے تئیں کوئی بڑا دعویٰ نہیں قائم کیا، خلوص یا تعلقات کی بنا پر کیا بھی ہے تو اس پر برقرار نہیں رہے۔ جدید شعرا کی

روایت بیزاری، زندگی فہمی میں ان کے سرل رویے، تخلیقی زبان کی طرف ان کے شعوری میلان نیز تجربے کو غیر معمولی اہمیت دینے کے پیچھے جو روحانی بے استقلالی کی کیفیت کام کر رہی تھی اسے کلاسیکیت سے دور کا تعلق بھی نہیں تھا۔ تاہم فاروقی نے اپنے تجربوں میں اس کے لیے بھی کوئی نہ کوئی گنجائش ضرور مہیا کی ہے۔ ناصر کاظمی اور ن م راشد علی الترتیب غزل اور نظم میں جس خاص اہمیت کے ساتھ ان سے دوچار ہوتے ہیں اس طور پر اختر الایمان ہی نہیں جدیدیت پسند شعر میں کوئی ایک بھی انھیں مرعوب نہیں کر پاتا اور پھر وہ پیچھے کی طرف مڑ کر غالب اور میر کو اپنی نگاہ کا مرکز بنا لیتے ہیں۔

تفہیمات میر و غالب، مطالعات اسلوب یا لغات شعر یا بدیعیات یا عروض، آہنگ اور بیان سے غیر معمولی دلچسپی یا قدیم اردو کی طرف ان کا تحقیقی میلان ان کی کلاسیکی رغبت ہی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ تہذیبی سطح پر جس کی افادیت اپنی جگہ مسلم ہے نیز جو ہمارے طلبا کی بڑی حد تک ایک بہتر سطح پر رہنمائی کا کام بھی انجام دے سکتا ہے۔ فاروقی کے ان کاموں میں فہم عامہ یا مروجہ بھرم اور مغالطوں کو چیلنج کرنے کی بھی پوری قوت ہے۔ فاروقی کا مقصود بھی یہی ہے کہ ہمارے ادب کے قاری اور طلبا اعلیٰ سطح پر ادب کا بہتر علم حاصل کر سکیں اور جامعات سے باہر غیر رسمی سطح پر ان کی صحیح تر بنیادوں پر ذہنی تربیت بھی کی جا سکے۔ ذوق کی تربیت جس کے ساتھ مقدر ہے۔ میں اس معنی میں فاروقی کو محض ہیئت پرست یا جدیدیت کا پیرو یا ڈھونڈرو چی نہیں قرار دیتا۔ اس معنی میں ایلیٹ بھی میرے نزدیک جدیدیت کا علم بردار نہیں تھا۔ فاروقی کو تو بڑی حد تک محض جمالیاتی قرار دیا جا سکتا ہے جسے ادب کے ادبی متعلقیات (جو جتنے مجرد ہیں اتنے ہی ٹھوس بھی ہیں) کے علاوہ دیگر دعووں میں سوائے تاویل کے کچھ اور نظر نہیں آتا۔ لیکن ایلیٹ کو محض جمالیاتی بھی نہیں کہا جا سکتا کیونکہ اس کے ادبی نظریات پر بعض غیر ادبی معتقدات کی چھاپ گہری ہے جن پر وہ تا بہ آخر قائم رہا۔ ایلیٹ اپنی تحریر میں دو چار دلائل کو بنیاد بناتا اور پھر ساری عمارت انھیں ستونوں پر کھڑی کر دیتا ہے۔ جب کہ فاروقی کے پاس دلائل کا اژدہام ہوتا ہے۔ فاروقی کا مسئلہ قاری کو قائل کرنے کا ہے۔ لکھنے کے دوران وہ خود اپنے قاری آپ بن جاتے ہیں۔ اس طرح جو سفر معروضیت کے تحت دلیل یا دلائل کی معیت میں شروع ہوتا ہے، یک لخت تاویل کی طرف مڑ جاتا ہے۔ باوجود اس کے فاروقی کی تاویلات کو خالی از جواز بھی نہیں قرار دیا جا سکتا۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید اور ان کے معاصرین

فاروقی کے علاوہ گوپی چند نارنگ بھی ان نظریہ سازوں میں سے ہیں جنھوں نے ترقی پسند نظریہ ادب کے برخلاف لفظ و معنی کے ان نئے تصورات کو ترویج دینے کی سعی کی تھی جن کی نوعیت ادب فہمی کے ضمن میں نئی تھی۔ ان نظریہ سازوں کی ترجیح مواد کے مقابلے میں ہیئت اور خارجیت کے مقابلے میں داخلیت پر زیادہ تھی۔ 'ہندوستانی قصوں سے ماخوذ اردو مثنویاں' (1962) ان کی نہ صرف تحقیقی سرگرمیوں کی مظہر ہے بلکہ فکشن اور اس کے مطالعے کے تعلق سے ان کی طبیعت کے ایک خاص میلان کو بھی نشان زد کرتی ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو لسانیات کی طرف رغبت نے انھیں ان نئی توسیعات، مطالعات و تحقیقات کی سمت بھی متوجہ رکھا، جو ذہن انسانی کی تاریخ میں ایک لمبی جست کا حکم رکھتی ہیں۔ اسلوبیات سے لے کر ساختیات اور ردتشکیل تک کے گوناگوں لسانیاتی اور فلسفیانہ مباحث پر گوپی چند نارنگ نے جو کچھ لکھا وہ ان کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت کی دلیل ہے۔

اسلوبیات جو ایک تجزیاتی سائنس ہے، صوتیات، عروض و آہنگ، صرفیات، نحو اور لغات جیسے زبان کے اظہاری پہلوؤں کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔ معنیات سے ایک خاص تعلق کے باعث الفاظ کے معنی اور معنی کی بدلتی ہوئی شکلیں بھی اس کے دائرۂ بحث میں آجاتی ہیں۔ اس لحاظ سے معنیات الفاظ و اشیا کے باہمی رشتوں، زبان، خیال اور عمل کے درمیان واقع ہونے والی مناسبت پر غور و فکر کا نام ہے کہ کس طرح الفاظ، انسانی کردار و عمل پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ نے میر تقی میر، میر انیس اور فیض احمد فیض کے کلام کے جو اسلوبیاتی تجزیے کیے ہیں ان سے میر فہمی، انیس فہمی ورفیض فہمی کی نئی راہیں کھلی ہیں۔ اب تک ان شعرا کے ڈکشن (تلفیظ) کا مطالعہ کسی نے اس نہج پر نہیں کیا تھا۔ یہ مضامین بے حد تکنیکی ہونے کے باوجود لفظ و معنی کے کئی ایسے اسرار سے پردہ اٹھاتے ہیں جن سے ہماری تنقید اکثر سرسری گزر گئی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے اسلوبیات ہی کو اپنی جستجو کا واحد حوالہ بنانے پر اکتفا نہیں کیا بلکہ معنویات (semiotics) (نشانیاتی سائنس) کی طرف بھی متوجہ ہوئے۔ مغرب میں معنویات کے بنیاد گزاروں میں سی ایس پیرس (1839-1914) جیسے فلسفی اور فرڈیننڈ ڈی ساسیئر (1857-1913) جیسے لسانیات کے ماہرین کا ہم رول ہے۔ سا سیئر جدید لسانیات کا باوا آدم بھی

کہلاتا ہے۔ ساسیئر ہی نے ساختیات کی بنیاد بھی رکھی، جس نے بہت جلد بشری علوم میں فکر کی ایک تحریک کے طور پر جگہ بنالی۔ ساختیات کا تعلق نشانات اور نشانات کے حوالے سے دلالت سے ہے یعنی انسانوں کے مابین جو ابلاغ کے ذرائع بر سر کار ہیں جیسے "کسی ریسٹورنٹ کا مینو، ریلوے کا ٹائم ٹیبل، دفعات تعزیرات ہند، چھٹی انگلی یا انگوٹھا دکھانا، پیشانی پر بل یا ہونٹوں کو دانتوں میں دبانا، کسی فیکٹری میں سائرن کی آواز یا کسی کے لباس یا جسم سے کوئی خاص یا عام بو یا خوشبو جیسے نشانات کے ساتھ دلالتیں مخصوص ہیں، ساختیات انھیں ترسیل کے مفاہموں اور کوڈز کے طور پر اخذ کرتی ہے۔" اس معنی میں بقول نارنگ ساختیات کی رو سے ہر چیز کوڈز اور دلالت کے کسی نظام کی زائیدہ ہے۔ کوڈ کے عناصر کے درمیان جو رشتے ہیں وہی دلالت کے موجب ہوتے ہیں۔ کوڈ زمن مانے اور خود مختار ہوتے ہیں جیسے تمام نشانات خود مختار ہوتے ہیں۔ لیکن ان کے بغیر ہم حقیقت کا علم بھی حاصل نہیں کر سکتے۔

ساختیات نے ادب میں اس معروف تصور کو چیلنج کیا جس کی رو سے ادبی متن یا ادبی فن پارہ کسی خاص حقیقت کا عکس پیش کرتا ہے جب کہ ہر ادبی متن دوسرے متون اور مفاہموں پر مشتمل ہوتا ہے۔ ساسیئر کہتا ہے کہ زبان تہذیب کا تعین کردہ ایک من مانا نظام نشانات ہے، جو فطری اور خلقی ہوتا ہے نہ کہ جس کا تعلق کسی خارجی حقیقت سے ہوتا ہے۔ نشان مشتمل ہوتا ہے۔ دال (signifier) اور مدلول (signified) پر۔ چونکہ زبان آلہ کار کا کام کرتی ہے اس لیے نشانات اشیا کو معنی دیتے ہیں نہ کہ اشیا نشانات کو۔ نارنگ کہتے ہیں کہ ساختیات کا ماہر مختلف متون کا لسانیاتی تجزیہ کر کے یہ بتاتا ہے کہ کس طرح ساختیے تشکیل پاتے ہیں۔ لیوی اسٹراس کے لفظوں میں "ایک ماہر لسانیات جب کسی شعری فن پارے میں ساختیوں کی دریافت کرتا ہے تو اس عمل کی نوعیت ایسی ہی ہوتی ہے جیسے کسی ماہر سانیات پر اساطیر کا تجزیہ ایک نیا جہان منکشف کر دیتا ہے۔" مگر مائکل ریفاٹیر، لیوی اسٹراس کے اس خیال کے برخلاف یہ رائے قائم کرتا ہے کہ اس طرح کا تجزیہ ان عناصر یعنی شعری ساخت کا اظہار کرنے سے قاصر ہوتا ہے جو قاری پر اپنا اثر قائم کرتے ہیں۔

ساختیات کسی فن پارے کی لسانیاتی ساخت میں جو معنی کارفرما ہیں یا ہو سکتے ہیں انھیں بہت کم اپنا مسئلہ بناتی ہے اور نہ ہی اس کا مسئلہ کسی تخلیق کی یکتائی ثابت کرنا اور نہ اس کی ترکیب میں رچی بسی ہوئی قدروں کو تلاش کرنا ہے۔ بقول نارنگ وہ یہ ضرور بتا سکتی ہے کہ پارول (یعنی

تحریر و تقریر میں زبان کے استعمال کے انفرادی طریقے) کے اعتبار سے اس کا لسانی ڈھانچہ دوسرے سے کس حد تک مختلف ہے۔ اسی لیے بعض علما کے نزدیک ساختیات کے تحت ادب کا مطالعہ نہ صرف یہ کہ تاریخ مخالف ہے بلکہ بشریت مخالف بھی ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیات پس ساختیات اور رد تشکیل کے نظریہ سازوں کے مختلف تصورات لسان کی روشنی میں طریق ہائے قرأت، تاثر و تجربے کی نوعیت، ادراک حقیقت کے ضمن میں ذہن انسانی کے عمل، معنی کے تفاعل، معنی کی کثرت نیز آئیڈیولوجی کے تعلق سے جو ترجیحات قائم کی ہیں وہ یقیناً ہماری توجہات کو برانگیخت کرتی ہیں۔

دیوندر اسر کا طرز نقد

دیوندر اسر تقریباً ان تمام نام نہاد سائنسی اور تکنیکی نیز فلسفیانہ رویوں سے انکاری ہیں جو بشریت کش ہیں اور جو مستقلاً انسانی سائیکی کو خوف زدہ کرنے کی طرف مائل ہیں۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں کہ اسر اساساً خواب پرست یا پرانی اخلاقیات کے ہمنوا ہیں اور اس اخلاقیات کی بازخوانی یا بازدہی ان کا مقصد ہے جس کی ترجیح عقیدے کی بازیافت پر ہے۔ وہ انسان پرست ہیں مگر یہ انسان پرستی، دو پرستی قطعی نہیں ہے۔ یہ انسان پرستی وہ ہے جو ایک صورت میں آل احمد سرور کا مسلک ہے اور جو ایک خوش آئند اور امکانات سے معمور مستقبل کا تصور مہیا کرتی ہے۔ دیوندر اسر نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''آج سوال ماضی کو حال کے حوالے سے دیکھنے کا ہی نہیں بلکہ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم حال کو مستقبل کے حوالے سے اور مستقبل کو حال کے حوالے سے اپنے تجربے کا حصہ بنائیں۔ ہمیں اپنے ادب کو مستقبل میں پروجیکٹ کرنا ہے۔'' (مستقبل کے روبرو، 1986، ص 121)

ہمارا عہد بڑے بڑے دعوؤں کا عہد ہے اور یہ عہد اپنے بسط میں پورا کا پورا بیسویں صدی سے عبارت ہے۔ یوں تو بیسویں صدی سے قبل ہی ڈاروِن کے بعد سے بلند کوش رومانی اور روحانی آدرشوں کی بیخ کنی شروع ہو جاتی ہے مگر بیسویں صدی کا آغاز ایک کے بعد ایک روایت، قدر، عقیدے اور خواب کے موت کے اعلان سے ہوتا ہے۔

ان تمام اعلانات و دعووں کے اپنے اپنے محرکات اور مضمرات ہیں۔ دیوندر اسر اس

صورت حال سے پیدا ہونے والی بسیط ناآہنگیوں میں ایک ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں۔ کسی مناسب نوازنظریے کی عدم موجودگی میں انھیں ایک ایسی وحدت کی جستجو ہے جس میں تمام تضادات اور ان کی کثرت ایک دوسرے میں حل ہوجائیں۔ حل کی یہ جستجو انھیں تہذیب کے مطالعے کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ سی پی اسنو (1959) کی ان دو تہذیبوں کے تصور کا ذکر کرتے ہیں، جس کے تحت بشریات اور تکنیکیات نیز فنون اور سائنس کے مابین جو خلیج روز بروز گہری ہوتی جارہی ہے اس نے عالمی سطح پر تہذیبی بحران کی صورت پیدا کردی ہے۔ دیوندر اسر اس تکنالوجی اور سائنس کے حق میں ہیں جس کا نصب العین بشریت کی فلاح و بقا ہو، نیز جس کے فیوض و برکات سے پوری انسانیت مستفید ہو۔ جب کہ تکنالوجی کی ترقی کی رفتار تمام ممالک میں یکساں نہ ہونے کی صورت میں ترقی پذیر و نیم ترقی پذیر ممالک استحصال کی نت نئی صورتوں سے دوچار ہورہے ہیں۔ ارضی نوآبادیات کے بعد اقتصادی نوآبادیت کے منصوبے عمل میں لائے جارہے ہیں۔ ایسی صورت میں امیر و غریب، ترقی یافتہ اور پسماندہ ممالک کے درمیان آویزش کا ایک دوسرا خطرناک دور شروع ہوچکا ہے۔ دیوندر اسر لکھتے ہیں

> ''سوال یہ ہے کہ کیا دنیا دو حصوں میں بٹ جائے گی یا تکنالوجی انھیں ایک اکائی میں بدل دے گی۔ اس تیز رفتاری اور تجدید کاری کے عمل میں جو سماجی تناؤ پیدا ہورہے ہیں ان کو دور کرنے کے لیے نئی طرز فکر اور شعور کی ضرورت ہے۔''
> (مستقبل کے روبرو، 1986، ص 116)

دیوندر اسر تکنالوجی کی وسیع تر برکات سے مایوس نہیں ہیں۔ وہ تو محض تکنالوجی کے طریقِ استعمال سے خائف ہیں۔ ترقی یافتہ ممالک کی تکنیکی حیثیت ان کے لیے دولت کمانے کا ایک بہترین سرچشمہ ثابت ہوئی ہے اور ترقی پذیر ممالک کے لیے مزید غربت کا سبب۔ اس لیے اسر کا خیال ہے:

> ''آج تکنالوجی کو سرمایہ داروں اور برسراقتدار طبقے کے غلبے سے نکال کر عام لوگوں کے سپرد کرنا ہے۔ تکنالوجی کے عام استعمال سے بھوک، بے کاری، مرض، افلاس، جہالت وغیرہ کو ختم کیا جاسکتا ہے۔''
> (مستقبل کے روبرو، 1986، ص 117)

تکنالوجی علم و ادب کی اشاعت، ترقی اور تشہیر میں بھی ایک مثبت رول انجام دے سکتی

ہے۔ ٹکنالوجی کے وسیع تر نت نئے ذرائع کو بروئے کار لاکر ادب و شاعری کو بہ یک وقت خواص و عوام تک پہنچایا جا سکتا ہے۔ ان کی گم گشتہ اور معطل سمعی جمالیات نیز بصری حسوں کو برانگیخت و تیار ہی نہیں کیا جا سکتا ان کی تربیت بھی کی جا سکتی ہے۔ لفظوں اور آوازوں کے علاوہ دیگر آلات ترسیل کے ذریعے کسی فن پارے کو زیادہ بہتر اور طاقتور طریقے سے display کیا جا سکتا ہے۔ ممکن ہے مستقبل کا آدمی قاری کم ناظر اور سامع زیادہ ہو جائے۔ دوندر اسر ایسی کسی بھی امکانی صورت حال سے خائف نہیں ہیں۔ خائف ہیں تو محض ٹکنالوجی کے بڑھتے ہوئے غیر انسانی کردار سے۔ نیز اس تفریحی ادب کے روز افزوں اضافے کے اندیشے سے جو بڑی تیزی کے ساتھ ایک نئے پاپولر کلچر کی تشکیل کر رہا ہے۔ اس صورت حال کی سنجیدگی سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اسی لیے اسر یہ استفہامیے قائم کرتے ہیں:

- "کیا ٹکنالوجی کے دور میں انسان اور اس کی ذات کو نئے معنی عطا کرنے ہوں گے؟"
- کیا ٹکنالوجی ادب و فن کو ختم کر دے گی یا انھیں ارتقا اور وسعت کی نئی جہتوں سے روشناس کرائے گی؟
- کیا الیکٹرانکس اور کمپیوٹر ادبی تخلیق اور مطالعے کے لیے مہلک ثابت ہوں گے؟
- کیا قلم کاغذ اور روشنائی کا دور ختم ہو رہا ہے؟

نئی تنقید: متبادلات کی جستجو میں

اردو تنقید کے موجودہ منظر نامے کے بارے میں ایک ساتھ کئی سوالات ذہن میں کلبلانے لگتے ہیں۔ میں نے محسوس کیا ہے کہ ان سوالات سے، جنہیں شکوک کا نام بھی دیا جا سکتا ہے، میں ہی نہیں ہماری جدید ترین نسل کے معاصر جوان العمر نقاد بھی بڑی حد تک دوچار ہیں بلکہ مجھ سے زیادہ ان میں اس قسم کی کشمکش پائی جاتی ہے۔ ادبی ادوار میں اکثر ایسے دورانیے ایک نظام اور دوسرے نظام کے درمیان کی اس مہلت میں واقع ہوتے ہیں جسے ہم عبوری اور بحرانی کا نام دیتے ہیں۔ اکثر اس قسم کی مہلت میں Paradigm Shift کا امکان بھی مضمر ہوتا ہے۔ کبھی صورت حال کسی قدر واضح اور شفاف دکھائی دیتی ہے اور کبھی دھند اور بے یقینی کی کیفیت سے بار بار دوچار ہونا پڑتا ہے۔ کعبہ پیچھے ہوتا ہے اور کلیسا آگے۔ ماضی کی بعض مروجہ روایات کو چیلنج کا سامنا ہوتا ہے اور بعض روایات جو فراموش گاری کی دھند میں کچھ وقتوں کے لیے کہیں گم

ہو جاتی ہیں، اپنی بنیادی یا تھوڑی سی بدلی ہوئی شکلوں میں پھر سے اپنی حیات نو اور حیات مکرر کا احساس دلانے لگتی ہیں۔ یہ طے کرنا اتنا سہل نہیں ہوتا کہ ماضی اور حال کے تنازعے اور مجادلے میں کسے تفوق حاصل ہوگا اور کس کا مقدر پسپائی ہو سکتا ہے۔

OO

جدیدیت کے باؤ ہوسے قبل حسن عسکری کو بھی بالآخر روحانی اضمحلال اور ذہنی پارہ صفتی نے اپنا اسیر بنا لیا تھا۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے بھی اپنے رخ ماضی کی طرف موڑ لیے۔ ممکن ہے انھیں بھی موجودہ ادوار میں تخلیقی بے ثمری یا زیادہ شدید لفظوں میں کہا جائے تو ایک عمومی تخلیقی بانجھ پن کا احساس دامن گیر ہو۔ ہر بڑی تحریک کا آغاز تو بڑے شد و مد سے ہوتا ہے اور نوجوانوں کے لیے اس میں ترغیبات کی کئی صورتیں چھپی ہوتی ہیں۔ یہی پہلی نوجوان نسل اپنی تخلیقی اور تنقیدی استعداد کا بھرپور فائدہ بھی اٹھاتی ہے کیونکہ وہ جن دلائل اور دعوؤں سے اپنی تحریروں کو مالا مال کرتی ہے ان میں نمو یافتگی اور توانائی کا خاصہ زیادہ ہوتا ہے۔ جب یہ نسل اپنی قوتوں کو پندرہ بیس برس آزما چکی ہوتی ہے، تب اس کے لیے واپس پلٹنے یا تاریخ میں پناہ لینے کے علاوہ کوئی اور چارہ نہیں ہوتا۔ کیوں کہ دیکھتے ہی دیکھتے ایک ایسی نوجوان نسل مد مقابل آجاتی ہے، جو اپنے جوانی کے جوش میں یا تو گزشتہ نسل کے کمزور پہلوؤں کا ڈھنڈورا پیٹنے لگتی ہے یا بلند آواز کے ساتھ اس کی تکذیب و تردید کرنے لگتی ہے یا اپنے فن کی فوری سند کا مطالبہ، اس کے مطالبات میں اولیت کا درجہ اختیار کر لیتا ہے۔ ہمارے بعض بزرگ نقاد تاریخ کی طرف رجوع ہوئے ہیں یا افات، قواعد، عروض، آہنگ اور بیان کی باریکیوں اور نزاکتوں کے تشخص کو انھوں نے اپنے علمی سروکاروں میں ایک نمایاں جگہ دی ہے تو یہ کوئی نامناسب یا اعتراض کے لائق بات بھی نہیں ہے۔ ان علوم کی اپنی جگہ بڑی اہمیت ہے، لیکن ہم بخوبی جانتے ہیں کہ اساتذہ کرام نے ہمیشہ اپنی دوسری نااہلیوں کو چھپانے کی غرض سے ان علوم کو کبھی ڈھال کے طور پر اور کبھی ڈرانے دھمکانے کے طور پر کام میں لیا ہے۔ تخلیقی فن کاروں کے لیے یہ چیزیں کبھی کوئی مسئلہ ہی نہیں بنی ہیں بلکہ اکثر جینوئن فنکاروں کی رغبت جب بھی ان علوم کی طرف ہوئی ہے، ان کی تخلیقی حس کو نقصان ہی پہنچا ہے۔ یہ بھی سوال کیا جا سکتا ہے کہ ہمارے بزرگ ناقدین کے اس رویے یا ردعمل کے پیچھے نوجوان نسلوں کا بڑبولا پن تو کام نہیں کر رہا ہے یا ان میں وقت کے ساتھ آواز ملانے کا جوش

وجہ بہ ہی زائل ہوگیا ہے۔ یا اپنی توانائیوں کا بھنڈار خالی ہونے کا کوئی شائبہ تو ان ترغیبات کا محرک نہیں ہے؟

OO

اب ایک دوسرے مسئلے کی طرف آیئے۔ گزشتہ پچاس ساٹھ برسوں کی تنقید نے جہاں ہمیں بہت سی نئی آگاہیوں سے مستفیض کیا تھا وہیں اس کا ایک سیاہ پہلو بھی ہماری توجہ کا مستحق ہے۔ وہ سیاہ پہلو تنقید کے رعب وداب کا پہلو ہے۔ ہونا تو یہ تھا کہ تنقید ایک بہتر تخلیقی فضا قائم کرنے میں ایک زبردست معاون کا کردار ادا کرتی اور تخلیق کے اپنے فنی تقاضوں کو اپنے دعوؤں کی بنیاد بناتی۔ اس کے برعکس تنقید نگاروں سے یہ مطالبہ تو نہیں کیا جاسکتا کہ وہ ایسا نہیں ویسا لکھیں یوں نہیں توں لکھیں۔ لیکن یہ مطالبہ کرنے کا ہر جینون فنکار کا حق ہے کہ وہ تھوڑا سا اپنے بندھے ٹکے اصولوں اور نظریوں کو پرے رکھ کر یہ بھی دیکھیں کہ ایک ہی عہد میں ادب اور ادب میں جو فرق واقع ہوا ہے اس کی نوعیت، ماہیت اور اس کے اسباب کیا ہیں یا کیا ہو سکتے ہیں۔ یہاں میرا اشارہ ان بہتر مثالوں کی طرف ہے جن کے نشوونما میں نہ تو دائیں کا کوئی حصہ ہے ور نہ بائیں کا۔ ہمارے سربرآوردہ نقادوں نے بعض مقتدر ادیبوں کو تو بار بار اپنا عنوان بنایا۔ ان لوگوں پر زیادہ سے زیادہ توجہ کی گئی جن کا شمار ہمارے دور کے ارباب حل وعقد میں ہوتا ہے یا ان ادیبوں کو اپنی فہرست کے سب سے اوپر کے نشانات میں جگہ دی اور اپنے کئی مضامین میں بار بار ایک ٹیپ کے مصرعے کے طور پر ان کا بکھان بھی کیا گیا جو پاکستان کے مقتدرہ یا establisment کا حصہ ہیں۔ میں یہ نہیں کہتا کہ یہ کوئی کم تر یا کم مایہ نام ہیں۔ یہ تو وہ لوگ ہیں جو بفضل خدا ابھی بھی ہمارے درمیان ہیں اور جن سے ہماری ادبی تاریخ ثروت مند ہوئی ہے۔ ہمارے ترقی پسند اور جدید دونوں طرف کے نقادوں نے ن۔م۔راشد، مجید امجد اور اختر الایمان کو ان کی زندگی میں اتنی کم توجہ دی کہ وہ ان کی تحریروں کا کم ہی جلی عنوان بن سکے۔ کہنے کا مقصد یہ کہ وہ ن۔م۔راشد ہوں کہ اختر الایمان، شفیق فاطمہ شعریٰ ہوں کہ جوگندر پال یا نیر مسعود، عمیق حنفی ہوں کہ وحید اختر یا بانی، ہماری تنقید نے انھیں کم ہی مسئلہ بنایا ہے یہ اور ان کے علاوہ بھی چند نام ہیں جنھیں متبادل ادب کا نمائندہ کہا جاسکتا ہے۔ ن۔م۔راشد، مجید امجد یا بانی پر تو اور کم سے کم۔ یہ لوگ ترقی پسندی اور جدیدیت کے تنازعوں کے درمیان بڑی یکسوئی اور یکجائی کے ساتھ اپنی آوازیں رقم کرتے رہے۔ میرے نزدیک یہ وہ نام ہیں جو اپنے عہد کے عمومی اور

سرکش تنقیدی محاورے کے برخلاف اپنے قائم کردہ ایقانات پر ثابت قدم رہے۔ میرے نزدیک ن۔م۔ راشد، اختر الایمان، مجید امجد یا شفیق فاطمہ شعری یا نیر مسعود کا متبادل ادب کی مثال ہیں۔ دراصل ادبی تاریخ میں ایک بڑی روایت کے بنیاد گزار بھی وہی فنکار ہوتے ہیں جو اپنے عہد کی تنقید کے حاوی رجحانات سے ہمیشہ فاصلے کی ایک خاص حد مقرر کر کے چلتے ہیں۔ جو اس فریم میں چست بیٹھتے ہیں اور نہ اس فریم میں۔ غالب کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ ایک طرف شاہ عالم ثانی کا دور ہے، خود شاہ عالم ثانی اور نظیر اکبرآبادی کی شاعری کی گفتار میں تبادل کی صورت پوری طرح عیاں ہے۔ انیسویں صدی کا ربع اول اور ربع ثالث میں غالب اپنے عہد کے اس عمومی محاورے سے ایک علیحدہ راہ نکال لیتے ہیں۔ وہ نہ تو شاہ نصیر کی قبولیت بر خاص و عام سے مرعوب ہوتے ہیں اور نہ ذوق یا آزاد کی دادخواہی انھیں مطلوب ہے۔ یہی صورت ان کی نثر کی ہے۔ منٹو اور قرۃ العین ہی نہیں عصمت چغتائی جیسے نام تک نہ تو ترقی پسندوں کو راس آئے اور نہ ہی جدیدیت کے نقطۂ نظر کے معیاروں پر وہ چست بیٹھتے ہیں۔ البتہ راجندر سنگھ بیدی کے افسانے مقبول عام ترقی پسند معیاروں پر چست نہ بیٹھنے کے باوجود ترقی پسندی کی اعلیٰ مثال قرار دیے گئے۔ اگرچہ بیدی خود ایک متبادل فکشن نگار تھے۔ گویا ہر اہم اور بڑا شاعر یا فکشن نگار اپنے عہد کی تنقید سے یک گونہ بے تعلقی کے دم پر ہی اپنے لیے ایک متبادل راہ کا تعین بھی کرتا ہے۔ عموماً اس کی شناخت اس کے عہد کی تنقید کم ہی کرتی ہے۔ بعد کے زمانوں میں ہی آہستہ آہستہ اس کی گرہیں کھلتی ہیں، اس کے اوپر کی دھند چھٹتی ہے اور وہ ایک ساتھ کئی سنگ ہائے میل طے کر لیتا ہے۔ متبادل شاعری اور متبادل فکشن کے پہلو بہ پہلو ایک راہ متبادل تنقید کی طرف بھی جاتی ہے جسے ہم بہ آسانی تکثیریت اور بین العلومیت کے ناموں سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ ان رجحانات پر گفتگو سے پہلے میں ایک اور توجہ طلب مسئلے کی طرف آتا ہوں۔

OO

ہماری موجود تنقید بعض دیگر ذیلی شقوں کے باوجود نمایاں گروں میں آج بھی بٹی ہوئی ہے۔ یہ تقسیم تو بیسویں صدی کے چوتھے دہے میں ہی واقع ہو چکی تھی، لیکن نت نئے غیر ادبی علوم، لسانی اور غیر لسانی فلسفوں کی رنگ آمیزی نے اس تقسیم کو ایک مستقل صورت سی عطا کر دی ہے۔ موٹے طور پر نمایاں اور ذیلی شقوں کو اس طرح مرتب کیا جا سکتا ہے:

(۱) مصنف اساس مطالعہ: جو ایک روایتی طرز نقد ہے اور جس کے نزدیک

ہو رہی ہے۔ کس طور پر hegemonic forces سماجی اور تہذیبی صورت حال کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتی چلی جا رہی ہیں، جیسا کہ انتو گرامچی نے مسولینی کی مثال دیتے ہوئے کہا تھا کہ مسولینی نے عوام کی آزادیوں پر کاری ضرب لگائی تھی باوجود اس کے اٹلی میں فاشزم کو بڑی عوامی مقبولیت حاصل ہوئی اور لوگ بے حد مطمئن اور قانع تھے۔ اسی بنا پر فوکو نے کلچر کو ایک پیرایہ سرکاریت form of governmentality سے یاد کیا تھا، جس کے تحت ایسے نظام تعلیم کو فروغ دیا جاتا ہے جو فرماں بردار اور اطاعت گزار شہری تیار کر سکے۔

OO

ان تہذیبی، سماجی اور اقتصادی تناظرات کا تقاضا ہے کہ ہم ادب کی سماجیات اور اس کے مسائل کو بھی سمجھنے کی کوشش کریں۔ ہمارے یہاں محمد حسن ہی وہ پہلے نقاد ہیں جنھوں نے ادب کی سماجیات کو نہ صرف اپنا موضوع بنایا بلکہ اطلاق کے طور پر اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ بھی لکھی۔ مغرب میں لوکاچ، لیولووینتھال، تھیوڈوراڈورنو اور ریمنڈ ولیمز نے بالخصوص ادب کی سماجیات کو ایک تنقیدی تھیوری کے طور پر تشکیل کرنے کی کوشش کی ہے، جس کی نوعیت بین العلومی مطالعے کی سی ہے۔ اس تھیوری کے تحت ادبی معروضات پر سماجیاتی تصورات اور موضوعات و مواد کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ جہاں ایک طرف سماج اور اس کے اعمال کی ایک خاص اہمیت ہے وہیں ان جمالیاتی پیچیدگیوں کی گرہ کشائی سے بھی وہ پہلو تہی نہیں کرتی، جن سے ادب کو غیر ادب سے ممیز کیا جاتا ہے۔ محمد حسن نے اپنی تاریخ میں تکثیریت یعنی pluralism کے بجائے بین العلومی interdisciplinary طریق کار کو ترجیح دی ہے تاکہ مختلف انداز ہائے رسائی approaches کو ایک واحدے میں ڈھالا جا سکے۔ تکثیریت میں مختلف طریقے برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہماری تکثیری دنیا pluralistic universe میں ادب ایک ایسا شعبہ ہے جسے کسی ایک ڈسپلن کے ساتھ مخصوص بھی نہیں کیا جا سکتا۔ ممکن ہے کسی وقت تاریخیات، تہذیبیات، سماجیات یا اقتصادیات کے شعبے ادب کو بہ وقت ضرورت اپنا حوالہ بنانے کی زحمت ہی گوارا نہ کریں۔ لیکن ادب کے تناظرات کو گہرا، گھنا اور زیادہ سے زیادہ بامعنی بنانے کے لیے ان شعبوں کا significance ہمیشہ برقرار رہے گا۔ یہاں یہ وضاحت بھی میں ضروری سمجھتا ہوں کہ ادب ہی نہیں ادبیت literariness کی بھی کسی ایک ایسی تعریف کو حتمی قرار نہیں دیا جا سکتا جس کے اطلاق پر ہم پورے وثوق کے ساتھ یہ کہہ سکیں کہ تحسین و تنقید کا فرض ہم نے پوری طرح ادا کر لیا

ہے۔ گونا گوں نظریات کے جھرمٹ میں محض کسی ایک تصور پر اصرار کرنا بھی صائب نہیں ہے۔ ادب کا یہی جدلیاتی کردار اور نظریاتی انتشار اور گہما گہمی ہمارے بعض نقادوں کو اپنی تھیوری تشکیل کرنے کی محرک بھی ہوئی ہے۔ وزیر آغا نے بین العلومی مطالعے سے امتزاجی تنقید کا تصور اخذ کر لیا۔ حامدی کاشمیری نے خالص ادب کے تصور کی بنیاد پر اکتشافی تنقید کی بوطیقا ترتیب دی ہے۔

○○

اسلوب احمد انصاری، وارث علوی، شمیم حنفی اور وہاب اشرفی ایسے نام ہیں، جن کی مطالعوں کے ایک سے زیادہ پہلو ہیں۔ شمیم حنفی اور وہاب اشرفی کا سفر جدیدیت کے دفاع اور اس کی جمالیات کی تشکیل سے شروع ہوا تھا اور انھوں نے انیسویں اور بیسویں صدی کے تقریباً ان تمام فلسفیانہ اور ادبی تحریکات و رجحانات کا انتہائی بسط و تفصیل کے ساتھ تعارف کرایا تھا جن سے ہم ان مختلف ادوار کی ذہنی اور روحانی بے چینیوں اور سمتوں کو سمجھ سکیں۔ بالخصوص شمیم حنفی کی کتاب ''جدیدیت کی فلسفیانہ اساس'' جیسے غیر معمولی کام کو سنجیدہ حلقوں کی طرف سے کافی سراہا بھی گیا اور بعض حضرات کی طرف سے سخت سے سخت تنقید بھی کی گئی۔ بیش تر تنقید محض خردہ گیری اور نکتہ چینی سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ استدلال کی ایسی کوئی کوشش میری نظر سے نہیں گزری جس کی سطح فلسفیانہ ہو اور انکار کے ایسے علمی جواز سے وہ عبارت ہو جو ادب کے قاری کو ایک بڑی مدت تک قائل و مائل کرنے کی استعداد بھی رکھتی ہو۔ میرے نزدیک شمیم حنفی کا اس سے بھی بڑا اور اہم کارنامہ 'نئی شعری روایت' ہے۔ شمیم حنفی اکثر تخلیقی آزادی کے بہت بڑے مبلغ رہے ہیں اور بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ تخلیقی تجربہ ان کے معنوں میں ایک ایسا خالص وجدانی تجربہ ہے جس میں دیگر موثرات کی کارفرمائی اس کے معصوم کردار کو مسخ کر سکتی ہے۔ شاید اس مغالطے کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ ہمیشہ تہذیبی اور تاریخی data collection اور فہرست سازی سے پہلو بچاتے رہے ہیں۔ وہ جس طرز احساس کو تہذیب و تاریخ ہی نہیں ہماری ادبی روایت کی وسیع تر بافت کا زائدہ قرار دیتے ہیں اور اقدار کے جس تصور پر بنائے ترجیح رکھتے ہیں اس کی تہہ میں کہیں نہ کہیں ایک اخلاقی وژن ضرور کام کرتا ہے۔ شمیم حنفی کی کوئی ایسی تحریر میری نظر سے نہیں گزری، جس میں تاریخ، تہذیب، انسانی تجربے، حقیقت کے تفاعل اور ہماری بصیرتوں کو ایک خاص سمت مہیا کرنے کی جستجو نہ پائی جاتی ہو۔ تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ کے پیش لفظ کی تمہید میں انھوں نے یہ واضح کیا ہے۔

''ادب اور آرٹ کو تاریخ اور تہذیب کے جبر سے چھٹکارے کی ایک کوشش کے طور پر بھی دیکھا جاتا ہے۔ بے شک ادب اور آرٹ کسی بھی حد بندی کو قبول نہیں کرتے۔ لیکن یہ حقیقت اس کے بعد بھی اپنی جگہ برقرار رہتی ہے کہ انسانی تجربے کے اظہار کا دائرہ چاہے جتنا پھیل جائے، تاریخ اور تہذیب کے عمل دخل سے پوری طرح اس کا آزاد اور الگ ہو جانا شاید ممکن نہیں۔''

OO

ادھر 'غالب کی تخلیقی حسیت' کے عنوان سے شمیم حنفی کی نئی کتاب شائع ہوئی ہے جس میں کم و بیش پندرہ مضامین غالب کے عہد ان کے فکری سرچشموں، ان کے ذہنی رابطوں اور غالب سے ہماری معنوی وابستگی جیسے موضوعات سے متعلق ہیں۔ یہ مضامین نہ صرف یہ کہ لیک سے ہٹے ہوئے ہیں بلکہ غالب کو ایک نئے طور سے خلق بھی کرتے ہیں۔ شمیم حنفی ایک عمومی اور قائم شدہ بھرم کو یہ کہہ کر توڑتے ہیں کہ'' غالب اپنے عہد میں رہتے ہوئے بھی جس طرح تاریخ کے گھیرے سے آزاد ہوتے، اسی طرح ایک انتہائی منفرد شخصیت اور انا کا ایک گہرا احساس رکھنے کے باوجود وہ اپنی شخصیت کے دائرے کو بھی قبول نہیں کرتے۔ اسی آزادطبعی اور شخصیت کی اسی توانائی نے غالب کو زندگی کے پر جلال اور سنجیدہ تجربوں اور الجھے ہوئے مسائل کی یورش میں بھی غم زدگی اور کلبیت کے اثر سے اپنے آپ کو بچائے رکھا۔ شمیم حنفی کے اس خیال سے اتفاق کرتے ہوئے میرا بھی یہی خیال ہے کہ غزل کے شاعر کے لیے شخصیت سے فرار کرنا اتنا آسان نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کے یہاں تخلیق 'ہونے' سے زیادہ کرنے کا تاثر مہیا کرتی ہے۔ یہ 'کرنا' ناسخ اور دیگر اساتذہ کی شاعری سے بھی ہویدا ہے لیکن غالب کے محسوسات، اذیت وہ اثرات سے مملو تھے۔ انھیں 'زیادہ سے زیادہ' میں بھی 'کچھ نہ کچھ کی' کا احساس ضرور لگا رہتا تھا۔ ناسخ اور دیگر اساتذہ کا دکھ اٹھانے اور دکھ جھیلنے suffering سے کوئی تعلق نہ تھا اور نہ ہی کمی ان کے یہاں غالب کے معنی میں تھی۔ چونکہ غالب فن کا ایک مختلف اور رسیدہ شعور رکھتے تھے اس لیے وہ دکھ کو بخوبی انگیز کرنا بھی جانتے تھے جو کمیاں ان کے مقدر کا حصہ بن چکی تھیں غالب کے شعری جذبوں میں انھیں سے ایک تناؤ کی کیفیت نے بھی جگہ پائی تھی۔ غالب کے جذبوں کے اظہار میں شدت اور کہیں کہیں غیر معمولی شدت اور تناؤ تو ہے رقت انگیزی نہیں، جیسا کہ شمیم حنفی خود

لکھتے ہیں کہ "مسائل کی یورش میں بھی انھوں نے غم زدگی اور کلبیت کے اثر سے اپنے آپ کو بچائے رکھا"۔ غالب اگر یہ تخصیص قائم نہیں کرتے تو ان کے فن میں بلوغ اور پختہ کاری کی خصوصیت کا پیدا ہونا بھی تقریباً ناممکن تھا۔ شخصیت کا اظہار غالب کے یہاں شخصیت سے فرار کا تاثر ضرور دیتا ہے لیکن فرار کی طرح وہ فرار نہیں ہے۔ فنی طور پر اپنے دکھ کو نگیز کرنے کا ایک جداگانہ بلکہ فریب وہ طرز ہے جو اردو غزل کی تاریخ میں صرف اور صرف غالب ہی کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے اور جو بڑی حد تک نامانوسیت کا تصور بھی فراہم کرتا ہے۔ غالب کے بعد اس نوع کی نامانوسیت کسی اور غزل گو شاعر کا کردار نہیں بن سکی۔ یہ ضرور ہوا کہ غالب ہی سے غزل کے عمومی اور روایتی مضامین سے گریز کی ایک راہ میسر آئی جن مضامین کو غزل کے صنفی تقاضوں سے تعبیر کیا جاتا تھا، مسلسل صدیوں کی تکرار نے ان کی نشوونما پر بھی قدغن لگا دی تھی۔ گویا غالب کے نزدیک ادب ہی مسلسل امکان کا نام نہیں ہے بلکہ تاریخ بھی امکان در امکان کا نام ہے۔ اسی معنی میں تاریخ کی حیثیت وقت کے اس تصور دوران سے مماثل ہے، فن کی تقدیر جس کے تعاقب کے ساتھ وابستہ ہے اور اسی معنی میں میرا خیال ہے کہ ہر حقیقت کا ایک غیاب بھی ہوتا ہے اور غالب کے فن کا انفراد اسی غیاب کے ساتھ مخصوص ہے۔

OO

شمیم حنفی کا قصد بالعموم اس بنیادی اور انسانی جوہر human essence کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے جو اپنے وسیع معنوں میں انفرادی انسانی ہستی اور حتیٰ کہ سماجی ساختوں اور تہذیبی تشکیلات کے پیچھے کارفرما ہوتا ہے۔ اس تصور کی نوعیت بعضوں کے لیے آدرش وادی، غیر تاریخی اور خالص انفرادی بھی ہو سکتی ہے۔ انسان کا یہ جوہر جو تاریخ کے کئی بشریت کش دورانیوں سے گزرنے کے بعد بھی انسان کے تعلق سے ہمارے ایقانات کو متزلزل نہیں ہونے دیتا۔ قرۃ العین کے فکشن کی اصل روح ہے، جو ہزار آزمائش ثانیوں سے ٹکراؤ کے باوجود ٹوٹتی اور بکھرتی نہیں۔ اس تصادم میں اگر اسے کوئی صدمہ پہنچتا بھی ہے یا کچھ وقتوں کے لیے اس میں انتشار کی صورت پیدا بھی ہوتی ہے تو کسی دوسری ساعت کے دبنے پر وہ پھر سے مجتمع اور پہلے سے زیادہ مدافعانہ قوت کی حامل بن جاتی ہے۔ اس طرح شمیم حنفی کی تنقید، سطح کے نیچے اور پیچھے اس محفوظ باطن سے رشتہ جوڑنے کے درپے ہوتی ہے، جو اصلاً ہر تخلیق کا منبع ہے۔ ن م راشد کی شاعری پر گفتگو کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں۔

"اصل میں راشد کا پہلا اور بنیادی سروکار باہر کی دنیا کے اس رد عمل سے تھا جو
وطن کی سطح پر نمودار ہوتا ہے، اس وژن سے تھا جو شخصی ہوتا ہے اور جس کی
اساس خواہ اجتماعی ہو مگر جو اپنی ہستی کے حوالے سے اس کے معنی متعین کرتا ہے۔"

انتظار حسین کے ناول "تذکرہ" میں پنہاں سیاسی بصیرت اور سیاسی واردات کے ادراک کو موضوع بناتے ہوئے وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ:

"انتظار حسین کی انفرادیت کا اہم ترین زاویہ ہی یہ ہے کہ ہر سیاسی تجربے کو
اس کی اتفاقی سطح سے الگ کر کے ایک وسیع تر انسانی سطح تک لے جاتے ہیں"۔

'اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو، آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی' کو بنیاد بنا کر غالب کے وجودی طرز احساس پر انھوں نے تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"غالب کے یہاں اپنے وجود کی ناگزیریت اور اپنی ہستی کی حقیقت پر اصرار
ایک فلسفیانہ تناظر، شعور کے ایک سرچشمے کی حیثیت رکھتا ہے اور اس تناظر یا
اس شعور کا کوئی تعلق روایتی تصوف یا بھگتی سے نہیں ہے۔ غالب کے یہاں
اس شعور نے ایک وجودی رویے کی تشکیل کی ہے۔ اس رویے کے مضمرات
تقریباً ان تمام بصیرتوں کا احاطہ کرتے ہیں جو وجودی فکر کے واسطے سے ہم پر
روشن ہوتے ہیں۔"

اس طرح قرۃ العین اور انتظار حسین یا غالب کے فن میں تاریخی تجربہ ایک وجودی تجربے کی شکل اختیار کر لیتا ہے جو جتنا زمان کی ایک خاص مہلت کے اندر واقع ہوتا ہے۔ اس سے زیادہ اس سے پرے بھی ہوتا ہے۔ اگر شمیم حنفی کے مکان space کو ایک استعارہ مان لیں تو اس کے حدود انسان کے داخلی منطقوں سے لے کر وسیع تر جغرافیائی، تہذیبی اور تاریخی، منطقوں میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شمیم حنفی نے اسطور اور ترکی ٹاپکس کے مطالعے میں بھی اپنے اسی طور کو قائم رکھا ہے۔

آخر میں پھر اپنی یہ بات دہرانا چاہوں گا کہ شمیم حنفی کی تنقید کسی ایک نظریے کی یوں بھی پابند نہیں ہے کہ ہر تخلیق کے فنی، جمالیاتی اور تہذیبی تقاضے مختلف ہوتے ہیں ورا سی اختلاف کی بنا پر ان کے محاکے کی نوعیت بھی بدل جاتی ہے۔ ہمارے دور میں نظریاتی تنازعات اور نظریاتی وفور نے ادب کو اچھا خاصا میدان جنگ بنا دیا ہے۔ ہم شاید تخلیقی ادب سے زیادہ تنقید کے

حوالوں پر زیادہ بھروسہ کرنے لگے ہیں۔ تخلیقی ادب سے پہلوتہی کی یہ صورت زبان و تہذیب کے ایک بڑے المیہ کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوسکتی ہے۔

○○

وہاب اشرفی کی ترغیبات کے محور کئی ہیں۔ جدیدیت کے بعد اب نئی تھیوری ان کی دلچسپی کا خاص موضوع ہے۔ مابعد جدید تھیوری کے مضمرات پر انھوں نے پوری ایک کتاب لکھی ہے اور گوپی چند نارنگ کی طرح بعض نئے تخلیقی فنکاروں کو انھوں نے بعض خصوصیات کی بنا پر مابعد جدید بھی ٹھہرایا ہے۔ اسے محض ان کے جرأت مندانہ اقدام ہی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ وہاب اشرفی نے جن فکشن نگاروں کو مابعد جدید قرار دیا ہے، ان میں سے بیشتر کے تخلیقی تجربات پر جدیدیت کی بوطیقا ہی کا گہرا اثر ہے۔ اس خیال نے کہ جدیدیت نے بیانیہ ہی کی گردن مار دی تھی، محض اس باعث تشہیر پائی تھی کہ ترقی پسند تحریک کے زوال اور جدیدیت کے عروج کے دنوں میں بزرگ نسل کے چند نمائندوں نے بعض ایسے افسانے بھی لکھے تھے جو مروجہ پلاٹ اور کردار کی تعریف کی عین ضد پر استوار تھے اور ہماری تنقید نے جن پر داد و تحسین کے بڑے ڈونگرے برسائے تھے۔ جن کو بنیاد بنا کر نوجوان افسانہ نگاروں نے رد بیانیہ ہی کو تجربے کی اصل کلید سمجھ لیا تھا اور اس قسم کے فنی نمونوں کا ایک انبار کھڑا کردیا تھا۔ ورنہ وہاب اشرفی یہ بخوبی جانتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر، سریندر پرکاش، غیاث احمد گدی، جوگندر پال، اقبال مجید، اقبال متین، انور عظیم، جیلانی بانو اور رام لعل وغیرہ کی بیشتر کہانیاں، نہ تو بیانیہ کارد ہیں اور نہ محض اسلوب کی پرستاری کا نمونہ اور نہ اتنی مبہم اور پیچیدہ کہ معنی کی فصیل کسی طرح عبور ہی نہ کی جاسکے۔ بعد کے افسانہ نگاروں مثلاً سید محمد اشرف، سلام بن رزاق، عبدالصمد، شفیع مشہدی، شموئل احمد، شوکت حیات، ذکیہ مشہدی، حسین الحق، شفق، انور خاں، انور قمر، علی امام نقوی، حمید سہروردی، خالد جاوید، بیگ احساس اور ترنم ریاض وغیرہ کے تجربوں میں بھی ہر دو طرح کی مثال موجود ہے۔ ایک طرف جدیدیت نے لفظ و معنی کے تعلق سے جن مباحث کو راہ دی تھی، ان کا اثر کسی نہ کسی صورت میں ہنوز باقی تھا البتہ بین الاصنافی تجربات کی جگہ اب بیانیہ نے لے لی تھی۔ اس کا قطعی یہ مطلب نہیں ہے کہ ان کے افسانوی تجربات محض پیش رو روایت ہی کا تسلسل ہیں یا بیانیہ کے نئے پیٹرن قائم کرتے ہی سے کوئی افسانہ بڑا بنتا ہے۔ ان کی تکنیکوں میں جو تنوع ہے دراصل کہانی کی اصل وجودیات بھی قائم اسی پر ہوتی ہے۔

OO

میں نے ن م راشد کی نظم 'اندھے کباڑی' کے تجزیہ میں اسی مسئلے پر بالخصوص تاکید کے ساتھ توجہ دلائی تھی کہ مابعد جدید کی تھیوری کے تحت کوئی بھی مطالعہ اس قدر معصوم اور بے میل نہیں ہو سکتا کہ لفظ و معنی سے متعلق ان تصورات کا اس پر کوئی عکس ہی نہ پڑے جنہیں جدیدیت نے اپنا ایک خاص عنوان بنایا تھا۔ کسی بھی تخلیقی شہ پارے میں معنی کا وجود نامیاتی نوعیت رکھتا ہے، جو آپ اپنے کو جہاں رد کرتا ہے وہاں grow بھی کرتا ہے۔ جدیدیت نے معنی کو کثرت کے ساتھ وابستہ کیا تھا، لیکن کثرت کے معنی حتمی یا فیصلہ کن کے نہیں تھے۔ دوسرے لفظوں میں ہر قرأت اور ہر قاری کے ساتھ معنی میں جو افزائش، تبدیلی یا قلب کاری کی صورت واقع ہوتی ہے معنی کے مختلف اوضاع و اسالیب نیز تناقض و تضاد کے امکان بھی اسی عملیے (پروسس) میں مضمر ہوتے ہیں جو بذاتہ ایک غیر مختتم سلسلۂ جاریہ کا حکم رکھتا ہے۔

OO

میں یہاں اس امر کی وضاحت بھی کرنا چاہوں گا کہ جس طرح کثرت اندر وحدت کو جدیدیت سے اور وحدت اندر کثرت کو مابعد جدیدیت کے ساتھ وابستہ کر کے دیکھا جا رہا ہے، اس قسم کی بے حد مخلوط سی تقسیم بھی میرے نزدیک کوئی معنی نہیں رکھتی کیونکہ سارے مونتاژ، کولاژ اور اسملاژ سے متعلق مباحث کو کم از کم ادب میں جدیدیت ہی نے ہوا دی تھی۔ اس تصور کو بھی مابعد جدیدیت کے تقاضے کا نام نہیں دینا چاہیے کہ کسی بھی تخلیق کے جزبہ جز تجزیے کا طریق کوئی نیا ہے یا جدیدیت کے کفر کے ٹوٹنے کے بعد اس کی بنیاد پڑی ہے۔ جزئیاتی اور تدریجی تاثرات کے بعد کی منزل ہی مجموعی تاثر کی ہے۔ مجموعی تاثر کے معنی قطعاً اس تدریجی تاثراتی سلسلے کے رد کے نہیں ہیں جو جز بجز داخلی ریزہ کاری fragmentation کی بنیاد پر قائم ہوتا ہے۔

OO

شمیم حنفی کے بعد جن نقادوں نے ہماری توجہات کو قائم رکھا ہے۔ ان میں قاضی افضال حسین اور ابوالکلام قاسمی کے نام خاص وزن رکھتے ہیں۔ قاسمی بھی فاروقی ہی کی طرح تعین قدر کے سلسلے میں محض مغربی شعریات ہی کو کافی و شافی نہیں سمجھتے اور نہ ہی محض مشرقی شعریات پر اکتفا کر کے نئے نظام ہائے تخلیق کے تقاضوں کو سمجھنے کا دعویٰ کرتے ہیں۔ قاسمی نے درمیان کی جو راہ نکالی ہے اسے ہم بین الشعریات کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ صورت اکثر وہاں نمایاں ہے

جہاں فنی تدابیر کے عمل نے دوسری چیزوں کو پیچھے دھکیل دیا ہے۔ قاسمی کی ترجیح، اسلوبیاتی تشکیل کے ان مضمرات پر ہوتی ہے جن سے شعری لسان کا تصور وابستہ ہے اور جس کے توسط سے ہم تحریر اور تحریر میں فرق کر سکتے ہیں۔ مثلاً "خسرو کی غزلیہ شاعری کی حرکیات"، "غالب: شعری لہجہ"، "انیس: پیکر تراشی کا نظام"، "زیب غوری یا عرفان صدیقی کی غزل کے تجزیوں میں استعارہ سازی، پیکر آفرینی، معنی آفرینی، مضمون آفرینی، قول محال، طنز، حسن تعلیل، صنعت مشتلہ، انشائیہ بیان، خبریہ بیان، رعایت لفظی، صنعت تضاد، خیال بندی وغیرہ وغیرہ کے حوالوں سے انھوں نے تشکیلات معنی کا سراغ لگانے کی سعی کی ہے۔ اس طرح ایک طرف کلوز ریڈنگ کا وہ طریق کار ان کی متن فہمی کو ایک خاص سمت عطا کرتا ہے، جس کی ترجیح تخلیق سے براہ راست معاملت پر ہوتی ہے دوسرے پس ساختیات کے اس تصور کا بھی ان کے عمل تفہیم میں ایک نمایاں درجہ ہے کہ "جو کچھ ہے متن کے اندر ہے"۔ اس ضمن میں قاسمی نے خود بھی لکھا ہے:

> (الف) کوئی تنقیدی رویہ میرے لیے اس وقت تک قابل قبول نہیں بن پاتا، جب تک شعری متن کے براہ راست مطالعے نے اس کی توثیق نہ کر دی ہو۔
>
> (ب) میری بیش تر تنقیدی رائیں متن کی متنوع قرأت کے بعد مناسب اور موزوں تنقیدی تصورات سے اس کی ہم آہنگی کی صورت میں بنی اور بگڑی ہیں۔
>
> (ج) مجھے اس تنقیدی طریق کار سے بے اطمینانی ظاہر کرنے میں کوئی تکلف نہیں، جس کا تعلق محض تنقیدی نظریات کے انطباق سے ہوتا ہے یا جس میں شعری متن سے حاصل ہونے والی توثیق سے ماورا ہو کر صرف تنقیدی پیمانوں کی کھتونی سے سروکار رکھا جاتا ہے۔
>
> (د) میرے لیے تنقید نگار کا منصب بنیادی طور پر ایک ایسے باذوق قاری کا منصب ہے جو شاعرانہ تدبیر کاری سے باخبر ہونے کے باوجود شاعری کی بھرپور تفہیم، تحسین اور جمالیاتی قدر کے تعین کے عمل سے سب سے پہلے گزرنا چاہتا ہے۔

اگرچہ شق (ب) اور شق (ج) میں ایک پہلو ضد کا بھی ہے تاہم یہ طے ہے کہ قاسمی نظریاتی انطباق میں بے حد محتاط واقع ہوئے ہیں۔ البتہ شق (د) میں انھوں نے شاعرانہ تدبیر

کاری سے باخبری اور شاعری کے جمالیاتی قدر کے تعین کے عمل سے پہلے گزر جانے کی بات بھی کہی ہے۔ جہاں تک میری ناقص فہم سمجھ پائی ہے جمالیاتی قدر کے تعین کے عمل میں شاعرانہ تدبیر کاری سے باخبری ہی نہیں اسے ایک مقصد کے طور پر بروئے کار لانا بھی ضروری ہے اور قاسمی اپنے تفاعل نقد میں ایسا ہی کرتے بھی ہیں۔ اگر انھوں نے ایسا نہیں کیا ہوتا تو آج ان کا شمار بھی محض تاثراتی تنقید کے شہ سواروں میں ہوتا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ قاسمی کے یہاں تضادات و تناقضات نیم تذبذب اور تعلیق کی گنجائش کم سے کم ہے۔ کم سے کم ان معنوں میں کہ تنقیدی سفر کے 30-35 برسوں میں فکر و فہم کے سانچوں میں تبدیلی واقع ہونا ایک فطری امر ہے اور قاسمی ہی نہیں تقریباً ہر نقاد اپنے عمل نقد میں کسی نہ کسی خود استرداد کے مرحلے سے ضرور دوچار ہوتا ہے۔

OO

قاسمی کے مطالعے میں ایک اور نئے زاویے نے نمو پائی ہے اور وہ ہے تہذیبی مطالعے کی طرف ان کا میلان۔ قاسمی کا رویہ گوپی چند نارنگ کے تہذیبی مطالعے کے طریق کار سے گہری مناسبت رکھتا ہے۔ وزیر آغا کی قوسیاتی (آرکی ٹائپل) اور کسی حد تک مابعد الطبیعیاتی تہذیبی تصور سازی کی ایک معمولی سی رمق کے احساس سے بھی وہ ہمیں دوچار کراتے ہیں لیکن اس سماجیاتی تہذیبی یا تہذیبی مادیتی مطالعے سے قاسمی کے طریق فہم کو کوئی خاص نسبت نہیں ہے جو بالخصوص فرینک فرٹ اسکول نے قائم کیا ہے اور جو تہذیبی سیاقات میں روشن خیال اساس تصورات کو اپنی تنقید کا موضوع بناتا ہے یا صارفی سماج میں طبقہ جاتی منطق کا بادریلا ردی تشخص پر مبنی تہذیبی مطالعہ یا ریمنڈ ولیمز، ای پی تھامپسن اور اسٹوارٹ ہال پر مشتمل وہ برمنگھم اسکول جس کا مقصود سرمایہ دارانہ سماجوں میں ذیلی تہذیبوں کا تجزیہ ہوتا ہے۔ چونکہ تہذیبی مطالعے کی ترجیح بین العلومیت پر ہوتی ہے اس لیے خالص ادبی اور جمالیاتی تنقید کے مقابلے میں یہ مختلف طریق ہائے کار کے انضمام کو زیادہ راہ دیتا ہے۔ علی الرغم اس کے قاسمی نے بڑے استحکام اور بڑے ارتکاز کے ساتھ لسانی تہذیبی مطالعے کی راہ سے انسان کے باطن کا سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ یہ وہی باطن ہے جسے مجموعاً انسانیت کے ضمیر کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ اسی عنوان سے قاسمی نے خسرو اور غالب کے بطون میں نقب لگائی ہے اور اسی راہ سے اختر الایمان اور عمیق حنفی کے تحت النفس تک پہنچے ہیں۔

OO

قاضی افضال حسین بھی ابوالکلام قاسمی ہی کی طرح تخلیقی شہ پارے کو لسانی ساخت ہی سے تعبیر کرتے ہیں، لیکن قاسمی کے برخلاف قاضی افضال نے اپنے بیش تر مطالعے میں مابعد جدید تصورات پر بنائے ترجیح رکھی ہے۔ ان کا اپنا ایک اطلاقی طریق کار ہے جو بڑی حد تک نامانوسیت کا احساس دلاتا ہے کیونکہ جن تصورات کا وہ انطباق کرتے ہیں وہ قدرے نئے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اصطلاحات اور ان کے متبادلات بھی نئے ہیں جن سے اخذ وفہم معنی کے نئے باب کے وا ہونے کا امکان انھیں زیادہ نظر آتا ہے۔ جا بجا متن شناسی کے عمل میں ساسیری ساختیات اور روسی ہیئت پسندی سے لے کر رد تشکیل تک کے گوناگوں تصورات اور طریق ہائے فہم کو انھوں نے گہری سنجیدگی کے ساتھ کام میں لیا ہے۔

قاضی افضال کے طرز نقد کو واضح طور پر اس طرح مرتب کیا جا سکتا ہے:

(الف) ہر تخلیق فن پارہ محض ایک لسانی ساخت ہے۔ زبان نسبتاً ایک خودکار اور آپ اپنے میں ایک نظام ہے، جس میں تمام الفاظ دوسرے الفاظ کی پیش وی کرتے ہیں۔

(ب) A.J Griemes کے لفظوں میں معنی نشانیات کا عملیہ ہے اور زبان structues of singnification کا اسلاثر ہے۔

(ج) زبان ہمارے ادارک حقیقت کی خاص فطرت کو ساختیاتی ہے۔

(د) زبان ہی کی طرح ادب بھی ساختیایا ہوا ہے۔ اسی بنا پر اس طریق کار کی تلاش کی زیادہ اہمیت ہے جس پر کوئی بھی ادبی متن قائم ہوا ہے۔ ساختیاتین کے نزدیک وہی اس کی گرامر بھی ہے۔

قاضی افضال کے طرز نقد کی ایک نمایاں خوبی یہ ہے کہ انھوں نے شعر و فکشن کا جو ایک معیار اخذ کر لیا ہے یا جو اصول قائم کر لیے ہیں وہ پورے ارتکاز اور دلجمعی کے ساتھ ان پر کاربند رہتے ہیں۔ کہیں ایسے تضاد یا self contradiction یا بے ضابطگی کا شائبہ بھی وہ پیدا نہیں ہونے دیتے جو اکثر نقادوں کے طریق گفتار میں واقع ہوتا رہتا ہے۔ بعض وجوہ اور بعض اعتبار سے خواہ وہ اپنے قاری کو قائل نہ کر سکیں لیکن مائل ضرور کرتے ہیں اور قائل کی منزل کو سر کرنے کا پہلا مرحلہ ہی متن کی طرف مائل کرنے کی صلاحیت پر مبنی ہے۔ قاضی افضال نے

''مابعد جدید افسانہ'' کے تحت مدن سینا اور صدیاں (عزیز احمد) پچند نے (منشو) بجوکا (سریندر پرکاش) ایک سنجیدہ ڈیٹکٹو اسٹوری (اسد محمد خاں) سلطان مظفر کا واقعہ نویس (نیر مسعود) جلتے ہوئے جنگل کی روشنی میں (خالد جاوید) کا بالترتیب تجزیہ کیا ہے۔ انھوں نے متن کاری میں لسان کے عمل اور خود یک متن کے اندر دوسرے متون کی موجودگی یا کارفرمائی یا ان کی قلب کاری کو مدن سینا اور صدیاں جیسے embedded افسانے کو بنیاد بنا کر واضح کیا ہے۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ یہ افسانہ افسانے کے نظری theoretical تصورات کو عملی شکل دیتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے مدن سینا اور صدیاں لکھ کر عزیز احمد نے اردو میں مابعد جدید افسانے کے نظری نظام کی بنیاد قائم کی۔ اس بنا پر یہ اردو کا پہلا ''نظری افسانہ'' ہے۔ مضمون کے آخر میں قاضی افضال نے یہ بھی لکھا ہے:

> ''ایسا افسانہ لکھنا جو واقعے کی ترسیل کے بجائے اس کی تشکیل کے وسائل کو نمایاں کرے، جو متن سے باہر خارجی صداقت کا محتاج نہ ہو اور اس طرح مابعد جدید افسانے کی شعریات کا عملی مظہر ہو۔ افسانہ نگاری کے فن پر غیر معمولی گرفت کے بغیر ممکن نہیں اور اردو میں بہت اچھے اور بہت نمایاں بے شمار افسانہ نگاروں کی صبا رفتار ادبی سرگرمیوں کے باوجود یہ صلاحیت بہت کم افسانہ نگاروں کے یہاں ہے۔ اس لیے نظری افسانے کم لکھے جا رہے ہیں۔''

محولہ بالا عبارت میں قاضی صاحب نے چار نکات پر بالخصوص تاکید کی ہے اور بتایا ہے کہ افسانے کے فن پر غیر معمولی گرفت کے بغیر ''نظری افسانہ'' لکھنا تقریباً ناممکن ہے۔

(الف) وہ افسانہ جو واقعے کی ترسیل کے بجائے اس کی تشکیل کے وسائل نمایاں کرے۔

(ب) جو متن سے باہر خارجی صداقت کا محتاج نہ ہو۔

(ج) اور اس طرح (جو) مابعد جدید افسانے کی شعریات کا عملی مظہر ہو۔

(د) اردو میں نظری افسانوں کی کمی کی وجہ سے ہمارے افسانہ نگاروں میں اس قسم کی صلاحیت کا فقدان ہے۔

میں بالخصوص (ج) اور (د) شقوں کو خاص اپنی بحث کا موضوع بنانا چاہوں گا۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا ہمارے افسانہ نگاروں کے لیے مابعد جدید شعریات کا علم اسی طرح ضروری اور

لازمی ہے جس طرح ترقی پسندوں اور ان کے بعد جدیدیت کے سالاروں نے اپنی اپنی شعریات کے تعلق سے وضاحتیں کی تھیں۔ ہم بخوبی جانتے ہیں کہ اس قسم کی حد بندیوں میں جن افسانہ نگاروں نے آنکھیں کھولی تھیں اور تنقید کی قیادت میں اپنی سمتوں کا تعین کیا تھا، انھیں کس شمار میں لیا گیا۔ اگر ہمارے افسانہ نگار افسانے کے بجائے تھیوری اساس افسانہ لکھنے کی طرف مائل ہو گئے اور ہمارے رسائل ماہ بہ ماہ نظری افسانوں کا انبار پیش کرنے لگے تو کیا یہ وہی صورت نہیں ہوگی، جس سے ہم گزر کر آئے ہیں۔ انتظار حسین کی تقلید میں nesting یا embedding کے جنھوں نے تجربے کیے تھے، ان کے حشر سے ہم سب بخوبی واقف ہیں۔ منٹو کے 'پھندنے' کو محمود ہاشمی نے پہلا تخلیقی افسانہ قرار دیا تھا اور اب وہ نظری فسانہ ٹھہرا۔ کیا 'پھندنے' کو 'موزیل'، 'ہتک'، 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' یا 'کھول دو' کے مقابلے پر رکھا جا سکتا ہے؟ یا ان افسانوں سے وہ محض اس بنیاد پر بڑا افسانہ ہے کہ قاضی افضال کی تعریف پر وہ چست بیٹھتا ہے۔ حالانکہ 'پھندنے' اور مدن سینا اور صدیاں کی بیانیہ کی تکنیک میں ایسا کوئی نکتہ نہیں جو ایک دوسرے کی تطبیق کرتا ہو۔ مدن سینا اور صدیاں میں جو زبانی کہانی کا عنصر ہے اور emplotment کے طریقے میں بیچ کو دھوکہ دینے والی جو فنتاسیائی صورت حال forgrounding کی گنجائش مہیا کرتے ہوئے چلتی ہے۔ فن کے دوسرے نمائندگیوں کے مروج اور متنوع طریقوں کو ذہن سے محو کر دیتی ہے۔ سید محمد اشرف کی کہانی 'آخری موڑ پر' کہانی اندر کہانی کی تکنیک ایک انتہائی قابل قبول صورت حال میں نمو پاتی ہے۔ کہانی یا کہانیوں یا جھوٹ موٹ کے واقعوں کے درمیان جو محذوفات یا ellipsis کی صورتیں واقع ہوئی ہیں وہ بے حد دقیق اور سبک ہیں اس طرح کے محذوفات کا عمل 'پھندنے' کے ہر پیراگراف میں واقع ہے جب کہ مدن سینا اور صدیاں میں یہ چیز بالکل آخری حصے میں واقع ہوتی ہے۔ یعنی ایک زبانی روایت کے طور پر ہم اسے پڑھتے ہی نہیں سنتے بھی جاتے ہیں اور کسی فن کی یہ خوبی ہوتی ہے کہ وہ سننے والے کو شریک کر کے اپنی رفتار پکڑتا ہے۔ اب اگر نظری افسانے کی اس مثال کو بنیاد بنا لیا جائے تو اصل افسانہ کون لکھے گا۔ ڈالن والا (قرۃ العین) سات منزلہ بھوت (انور عظیم) ہماری گلی (احمد علی) اسکائی اسکریپر (جوگندر پال) جیسی embedded فریم والی کہانیوں میں 'مدن سینا اور صدیاں' جیسے افسانوی personea سے تو سابقہ نہیں پڑتا اور نہ متن میں narrative بدلتا ہے۔ ان میں سیاق کی حیثیت مختلف زندگیوں کو ایک واحدے میں ڈھالنے کی ہے نیز جن میں context ہی نے text کی شکل بھی اختیار کر لی ہے۔

○○

میں قطعاً ان رگوں سے اپنے آپ کو دہ چند دور پاتا ہوں کہ محض ترقی پسند افسانہ، جدیدیت زدہ افسانہ یا مابعد جدید افسانہ ہی بڑا افسانہ ہوسکتا ہے یا پھر تخلیقی اور نظری افسانے کے دلائل پر پورا اترنے والا افسانہ ہی اپنی کوئی ساکھ قائم کرسکتا ہے۔ میرے سامنے عبدالصمد، شیموئل احمد، سید محمد اشرف، ساجد رشید، طارق چھتاری، علی امام نقوی، شوکت حیات، خالد جاوید، حسین الحق، انور خان، مشرف عالم ذوقی، غضنفر، انور قمر، شفق، ذکیہ مشہدی، بیگ احساس، صدیق عالم اور ترنم ریاض وغیرہ کے متعدد افسانے ہیں جنہوں نے کسی بھی بندھی ٹکی تعریف کے خلاف اپنی راہ کا تعین کیا ہے اور جو بڑی حد تک ایک دوسرے سے مختلف بھی ہیں اور کسی بھی خارجی بے ساکھی کے بغیر زندہ رکھنے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ قاضی افضال حسین کی طرح مجھے بھی بعض مابعد جدید تصورات میں خاص کشش محسوس ہوتی ہے اور ان پر گفتگو اور مسلسل غور و فکر کو بہر حال ناگزیر خیال کرتا ہوں۔ لیکن ان کے اطلاق اور انطباق میں ہمیں عجلت پسندی سے گریز کرنا ہوگا۔

○○

اس چیز کو بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ تھیوری کے مظاہرات میں خود بڑا تنوع، مسابقت اور over-lapping کی صورت ہے۔ اس کی تاریخ اور ارتقا کا گراف مرتب کرنا بھی اتنا آسان نہیں ہے کیونکہ بعض تھیوریوں نے تاریخی اعتبار سے متوازی طور پر تشکیل پائی ہے۔ اس اژدہام میں ہمارے رخ شاید بین العلومیت کی طرف بھی ہوسکتے ہیں یا ان متبادل مطالعات کی طرف بھی جن سے ایک محفوظ سی راہ براہ راست ادب کی تفہیم کی سمت جاتی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہی ہمارا مستقبل بھی ہونا چاہیے۔

○

قدیم ہندوستانی تصورِ شعر

ہندوستان پر انگریزی حکومت اور انگریزوں کی تعلیمی حکمتِ عملی کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہندوستانیوں نے نہ صرف انگریزی زبان اور اس کی مطبوعات کے مطالعے کو اپنے طرزِ حیات کی رہنما قوت بنالیا بلکہ اس کے ذریعے سے حاصل ہونے والے علم سے مرعوب ہوکر مغرب کے کلچر اور عادات واطوار کو بھی اختیار کرلیا۔ کل پرزوں، صنعت وتجارت، ٹکنولوجی اور سائنس ہی کو نہیں اپنایا بلکہ مغرب کے معاشیاتی اور صنعتی اصولوں اور نظام کو بھی اوڑھ لیا۔ دیسی دستکاریاں، ہنرمندی فنونِ مفیدہ، لطیفہ شعر وادب کے اصناف واسالیب، مغرب کی مصنوعات وغیرہ کو سرآنکھوں پر اور مغرب کے پیرِ تسمہ پا کو اپنی گردن پر بٹھالیا— منافقت کی حد تو یہ ہے کہ وسیع المشربی اور عالی ظرفی کی آڑ میں مشرق ومغرب کے امتزاج واتحاد کے نام پر مشرق کی زندہ ومتحرک قوتوں اور قدروں کو قربان کردیا۔

اپنے مقابلے میں اگر ہم جاپان کو لیں تو خودمختاری اور غلامی کے اذہان وفکر کا فرق واضح ہوسکتا ہے۔ مشرق کی حدیں جاپان ہی سے شروع ہوتی ہیں۔ جاپانیوں نے سائنس، مغربی ٹکنولوجی، صنعت اور بین الاقوامی تجارت کے گُر کچھ اس قدر چابک دستی سے حاصل کرلیے ہیں اور ان گروں کو ایسی ہوشیاری سے برت رہے ہیں کہ یورپ، انگلینڈ اور امریکہ کے پسینے چھوٹ رہے ہیں۔ الکٹرونکی، آٹوموبیل اور گھڑیوں کی صنعت میں تو اس نے ساری دنیا کو پیچھے چھوڑ دیا ہے۔ جاپان پر کبھی کسی بیرونی طاقت کا تسلط نہیں رہا۔ اس آزادی اور خودمختاری کی نعمت سے ہم ہندوستانی کم ازکم دوصدیوں سے تو محروم ہی رہے۔ جاپان کی قومی حمیت اور اس ملک کی خودداری میں اپنے آپ پر اعتماد اور اعتبار کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ اس لیے وہ ہر خوبی کو قبول کرکے بھی اپنا آپا نہیں کھوتا۔ اس کا اندازِ فکر بہت صحت مند اور توانا ہے۔ مغربی کلچر کے احترام

کے باوجود اور مغربی علوم وفنون کی قدردانی کے باوصف جاپانیوں نے اپنے قومی طرزِ زندگی اور تہذیب کو ترک نہیں کیا جاپانیوں کا نقطۂ نگاہ یہ ہے کہ دورِ جدید میں مغرب سے مفر دشوار ہے۔ مغرب کے پاس اپنی ٹکنولوجی، اپنے علوم وفنون، اپنے وسائلِ اظہار وترسیل اور اپنی پہچان ہے۔ اس لیے اگر کوئی جاپانی شہری کسی مغربی علم یا فن وسیلۂ اظہار میں دلچسپی رکھتا ہے تو وہ کلیتاً اپنے پسندیدہ شعبے میں مہارت حاصل کرے اور اس موضوع میں فضیلت وفراغت کی سند بھی مغرب کے ماہرین سے حاصل کرے اور اپنا نام پیدا کرے۔ یہ منافقت وہاں نہیں ہے کہ جو کچھ وہ مغرب یا مغربیت سے حاصل کرے اس کا پیوند وہ جاپانی علوم وفنون اور تہذیب وثقافت میں لگائے۔ جاپان میں تھیٹر اب بھی جاپانی ہے۔ نوتھیٹر اور کابکی کا دیکھنا اور ان میں دلچسپی لینا اب بھی باعثِ عزت ہے اور مہذب ہونے کی سند ہے جاپان کی اپنی قومی موسیقی ہے۔ آرکیسٹرا اور کورل گروپ مغربی موسیقی بھی استادانہ مہارت کے ساتھ پیش کرتے ہیں لیکن انھیں جاپانی تہذیب وفن کا حصہ نہیں مانا جاتا۔ جاپان کے اپنے شعری اصناف واسالیب ہیں، تنکا ہے، ہائیکو ہے، ہائیکو نے تو ایذرا پاؤنڈ جیسے عظیم مغربی شاعر کا دل موہ لیا تھا۔ ان کے یہاں 'گیشا' کے انسٹی ٹیوشن اب بھی قائم ہے اور گیشا سے تعلق رکھنا ایک مہذب اور شریفانہ عمل سمجھا جاتا ہے۔ مہمان نوازی کے جاپانی آداب اور رسوم اب بھی اپنی جاپانیت پر قائم ہیں۔ ان کو اپنی تقریب چائے نوشی ہے۔ جاپان کی اپنی فلم ہے۔ جاپانی لباس بالخصوص 'کمونو' آج بھی رائج ہے۔ ہیروشیما اور ناگاساکی جیسے حادثوں کا شکار ہونے کے بعد بھی جاپان کا ضمیر اور اس کی روح گھائل نہیں ہوئی اور نہ جاپان میں مغرب کے لیے کراہیت ونفرت کے جذبات اور تعصب پیدا ہوا۔ جاپان کی جہت اور ہے اور مغرب کی جہت اور یکجہتی کی کوشش جاپان ضروری نہیں سمجھتا۔ جاپان ہمہ جہتی کا قائل ہے۔

آبادی کے لحاظ سے دنیا کا سب سے بڑا ملک چین بھی مشرق ہی میں واقع ہے۔ وہاں کمیونسٹ حکومت کے قیام کے بعد شاہی اور جاگیرداروں (warlords) کی تہذیب کی جگہ عوام کی تہذیب کو فروغ دیا جانے لگا۔ چین کے انقلابِ سرخ کے زمانے میں روس چینی کمیونسٹوں کے ساتھ تھا۔ پھر بھی چینی کمیونسٹوں نے کمیونزم کو اور کمیونسٹ طرزِ حکومت کو اپنے رنگ میں رنگا اور اپنے ڈھنگ سے برتا۔ جس سماج اور کلچر کو ہم چین میں آج دیکھتے ہیں، وہ نہ روسی ہے نہ مغربی بلکہ سرتاپا چینی ہے۔ چین کی تہذیب کی آبیاری وہیں کے دریا اور چشمے کر رہے ہیں۔ اس

کی جڑیں چین کی دھرتی میں بڑی گہری ہیں ان کی موسیقی، مصوری اور شاعری، ان کا افسانہ، ناول اور ڈراما سب کچھ چینی روایات سے قوت وحرکت حاصل کرتا ہے۔

ہندوستان کی تہذیب وثقافت میں ژندو پاژند کے ایران، یونان، بکیتریہ، منگول، پٹھان مسلم ایران، ترکی تازی تہذیبوں کے اثرات شامل ہیں۔ یہ تمام اثرات اس کے خون میں جذب ہو چکے ہیں لیکن جو اثرات ولندیزی، پرتگالی، فرانسیسی اور برطانوی تہذیب کے ہندوستان میں پھیلنے کی وجہ سے داخل ہوئے وہ اوپر سے اوڑھے ہوئے اثرات معلوم ہوتے ہیں۔ مدراس میں فورٹ سینٹ جارج اور کلکتے کے فوٹ ولیمس نے ہندی اور اردو کا تنازعہ کھڑا کیا اور دونوں زبانوں کو مغربی انداز پر ڈھالنے کی سازش کو فروغ دیا۔ انگریزوں کی تعلیمی حکمت عملی نے جہاں ہمیں اپنے ہی کلچر اور تاریخ سے ازسرنو روشناس کرایا وہیں اپنی وراثت اور روایت پر ہنسنے اور ان کا مذاق اڑانے کی ترغیب بھی دی۔ ہمیں اپنی روایت کی قدامت پرستی اور فرسودگی کے بارے میں قائل کرنے کی سرتوڑ کوشش کی۔ ہماری تاریخ کو فرقہ وارانہ اور متعصبانہ رنگ میں پیش کر کے ایک دوسرے کا فطری اور ازلی دشمن ثابت کرنے میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔

جہاں تک اردو شاعری کا سوال ہے، ہر چند کہ گیت، غزل رباعی اب بھی مقبول اصناف ہیں لیکن ہمارے جدید ناقدین نے مغربی تنقید کے نظریات اور میزانات کو اردو شاعری پر آزمانے کی جو بھونڈی کوشش کی ہے اس سے بڑا خلفشار مچا ہوا ہے۔ استعارہ پیکر، علامت اور اسطور کے مغربی نظریات کا اطلاق اردو پر جیوں کا تیوں نہیں کیا جاسکتا۔ مشرقی شاعری میں صفات، تشبیہات، استعارہ، کنایہ، اشارہ، تمثال وغیرہ کے اپنے تصورات اور حدود پہلے سے طے ہیں۔ اس لیے مغائرت اور اجنبیت پر توجہ کیے بغیر یا انھیں نظر انداز کرتے ہوئے انھیں شاعری کے لوازم وعناصر ترکیبی قرار دینا زیادتی ہے۔

شاعری کے بارے میں ہندوستان اپنی تاریخ کی صبح کاذب کے زمانے ہی سے ایک روایت رکھتا ہے۔ شاعری ہندوستان کی ثقافت وتہذیب میں ایک اہم درجہ رکھتی ہے۔ ویدوں کے زمانے سے مسلسل اور متواتر اس کی تاریخ مرتب کی جاری ہے۔ اظہار، تعلیم، حافظہ وغیرہ کی زبانی روایت صدیوں تک چلتی رہی اور ایسی روایت کے لیے شاعری نہ صرف دلچسپی کا باعث ہوتی ہے، بلکہ ایک مفید وسیلہ بھی بن جاتی ہے۔

ویدوں کی رچائیں، منتر، شلوک ہر چند کہ انسانیت کے عہد طفلی کی کہانی کہتے ہیں، لیکن

ان میں کوئی بچگانہ پن نہیں ہے۔ ان میں اظہار اور اسلوب کی پختگی کا احساس ہوتا ہے۔ ویدوں کی تصنیف و تالیف کا دور ہزار ہا سال کے عرصے پر پھیلا ہوا ہے اور ہزاروں سوچتے ہوئے ذہنوں ورد حرز کرتے ہوئے دلوں کی شب بیداریوں اور سحر خیزیوں کا ثمرہ ہے۔ ویدوں کی مذہبی، روحانی اور دوسری قدر و منزلت اپنی جگہ، ان کی شاعرانہ اہمیت اور فضیلت بھی کم نہیں۔ ویدوں کی تفہیم، تشریح، تعبیر اور تفسیر کے اصولوں کی تدوین اپنے آپ میں ایک علم ہے اور یہ علم دنیا کے سب سے پہلے اعتقادی اصولوں پر مبنی ہے۔ ساتویں صدی قبل مسیح کے آس پاس ویدوں کی افہام و تفہیم کے اصولوں کو ایک علم کے طور پر یاشک نے 'نرکت' (निरुक्त) کے نام سے ایک ضابطہ پیش کیا 'اُکت' یعنی جس کا اظہار کیا گیا اور نرکت یعنی جسے ظاہر نہیں کیا گیا، استعاراتی اسے بین السطور بھی کہہ سکتے ہیں گویا یہ مقدس ویدوں کی تفسیر کا علم ہے۔

وید کا مصدر وِد (विद) ہے۔ وِدیا اور وِدوان بھی اسی سے بنے ہیں۔ وِد کے معنی ہیں 'جاننا'۔ وید یعنی جسے جانا گیا۔ انسان کے راست اور ذاتی مشاہدے سے پرے کا علم، انفرادی اور ذاتی تجربات کے دائرے سے باہر کا علم وہ علم جسے رشیوں اور منیوں نے دھیان اور گھور تپسیا کے ذریعے حاصل کیا، وہ سربستہ راز جو رفتہ رفتہ کھلے، مناظر و مظاہر میں پوشیدہ اشارے اور ان کے مفاہیم، یہ سارا گیان سارا علم، ویدوں میں جمع ہے۔ ویدوں کی تالیف کا زمانہ بعض عقیدت مندوں نے چھ ہزار سال قبلِ مسیح تا ایک ہزار چار سو سال قبل مسیح بتایا ہے جب کہ بعض محققین 'ایک ہزار سال قبلِ مسیح تا چھ سو سال قبلِ مسیح کے درمیان ویدوں کی رچناؤں کی تالیف کا عہد مقرر کرتے ہیں۔ بی کے گھوش (ہسٹری اینڈ کلچر آف انڈین پیپل' جلد 1، ص 225) کا اندازہ ہے کہ ''لسانیاتی بنیادوں پر قدیم ترین وید رگوید کی زبان کو ایک ہزار سال قبل مسیح کی زبان قرار دیا جاسکتا ہے لیکن اس کا مواد اس سے کہیں زیادہ قدیم ہے۔'' 'رگوید' دراصل 'سمہتا' یعنی مجموعہ ہے۔ اے۔ ایل۔ باشم (ونڈر دیٹ واز انڈیا ص 50 پر) لکھتے ہیں:

> ''دوسری ہزاری قبلِ مسیح میں جو لوگ ہندوستان میں داخل ہوئے ان میں باہم متعلق قبائل کا ایک گروہ بھی تھا جس کے پجاریوں نے شاعری کی ایک بہت ہی ترقی یافتہ تکنیک کو پایۂ تکمیل تک پہنچا دیا تھا، جسے انھوں نے اپنے دیوتاؤں کی تعریف میں قربانیوں کے وقت گانے کے لیے حمدیہ، ثنائیہ نغمات کی رچنا میں استعمال کیا ہے، یہ قبائل جن میں خاص قبیلہ 'بھرت' نام کا تھا، مشرقی

پنجاب اور ستلج اور جمنا کے درمیان کے علاقے میں آباد ہو گیا جسے بعد میں برہما ورت (ब्रह्मावर्त) کہا جانے لگا۔ ان لوگوں کے پروہتوں نے اپنے نئے وطن میں جن ثنائیہ نغموں کی تالیف کی وہ نغمے بڑی، ہوشیاری سے زبانی روایت کے طور پر سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے رہے اور پہلی ہزاری قبل مسیح میں جمع کیے گئے اور انھیں باقاعدہ ترتیب دیا گیا... یہ عظیم مجموعہ نغمات جدید 'رگوید' کہلاتا ہے اور آج تک اصولاً ہندوؤں کے مقدس صحائف میں مقدس ترین ہے۔''

آگے چل کر باشم یہ بھی کہتے ہیں کہ ''بہت ممکن ہے کہ رگوید کا بیشتر حصہ ڈیڑھ ہزار سال سے ایک ہزار سال قبل مسیح کے دوران میں تالیف کیا گیا ہو۔ ہر چند کہ بہت سے جدید نغمات اور سارے ذخیرے کی تدوین ایک یا دو صدیوں بعد کی گئی ہو۔''

وید ہمیں دھرم کا گیان دیتے ہیں اور برہم کا بھی۔ دھرم ویدوں کی لغات میں چند رسوم، وظائف اور اعمال کی ادائیگی کے ثمرے کو کہتے ہیں۔ دھرم حسی تجربہ نہیں ہے اور نہ کوئی روحانی اور علوی تصور رکھتا ہے۔ برہم (ब्रह्म) یعنی حقیقتِ مطلق اور خالق بھی محض صحیفوں کی شہادت کے ذریعے ہی قابلِ فہم ہے۔ یہ برہم تکوین و تخلیق ہے، مبدا ہے، سببِ اول ہے۔ ویدوں میں منتر بھی ہیں اور براہمن بھی۔ منتر (मन्त्र) وہ مجموعۂ الفاظ ہے جس میں منن (मनन) یعنی سوچ بچار اور غور و خوض کے نتائج کا عطر پیش کیا گیا ہو اور براہمن (ब्राह्मण) یگیوں کے اصول، قاعدے اور عوامل سے بحث کرتے ہیں۔ براہمنوں میں آکھیان اور اُپاکھیان بھی ملتے ہیں یعنی داستانیں اور حکایتیں۔ مثلاً کالیداس نے اپنے ناٹک 'وکرمورو شیم' میں 'پُروروا' اور 'اُروشی' کے عشق کا قصہ 'شت پتھ براہمن' سے لیا ہے (ویسے یہ قصہ رگوید، مہابھارت اور پدم پران، متسیہ پران وغیرہ میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے) یاسک (यास्क) کی تشریحات سے نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ منتر کلام کی ترسیل کا آلہ تھا۔ خیال کے ابلاغ کا وسیلہ اور کسی دیوتا کے لیے مقصودِ عبادت کا نام تھا۔ دیوتاؤں کی رضا و رغبت حاصل کرنے کے لیے رشیوں نے منتر رچے تھے۔ آرزوؤں کے اظہار اور مرادوں کی ترسیل ہی کے معنی 'ارتھ' یا 'مراد' یا 'معنی' ہوتے ہیں۔ تکمیلِ ضرورت کو ارتھ کہتے ہیں اسی لیے سنسکرت نے معاشیات یا اقتصادیات کے لیے 'ارتھ شاستر' کی اصطلاح بنائی۔ دیوتاؤں اور فوق فطرت قوتوں کو بیدار کر کے ان کی توجہ اور عنایات حاصل کرنے کے لیے جن الفاظ کو برتا جاتا تھا اور ان کی جو بندش کی جاتی تھی اسے منتر کہا جاتا تھا۔ منتروں کے پڑھے

جانے کے بھی طریقے ہیں، آداب ہیں اور آئین ہیں۔ منتروں کے معانی کے دو اقسام ہیں کرمارتھ (कर्मार्थ) یعنی رسم و رواج اور یگیہ کے لیے ان کے برتنے کے آداب و تکلفات اور واکیارتھ (वाक्यार्थ) یعنی الفاظ اور ان کی مخصوص بندش کا مفہوم پہلے معنی میں منتر (मन्त्र) حصول صواب کے آلات ہیں اور دوسرے معنی میں حصول علم کے، دونوں معنوں میں ان سے مکتی کا راستہ ملتا ہے۔ منتروں سے نہ صرف گیان حاصل ہوتا ہے، دیوتاؤں کے اوصاف و صفات سے بھی آگاہی ہوتی ہے۔ ویدوں کا کرم کانڈ انھی منتروں کے پڑھنے اور ادا کرنے سے متعلق ہے۔ کس لفظ کا تلفظ اور لہجہ کیسا ہوگا اور اس لفظ یا مجموعۂ الفاظ کی ادائگی کرتے ہوئے چشم وابرو، دست وانگشت، چہرہ و گردن کی حرکات کیا ہوں گی۔

ویدوں کی علمی قدر و منزلت کی حمایت میں ان رسمیات اور کرم کانڈی حدود کے خلاف آواز اٹھانے والے رشیوں کی تعداد بھی کم نہ تھی۔ ویدوں کی علمی اور حکیمانہ تعبیر وتفسیر کی ایک صحت مند اور توانا روایت قائم ہوئی جو آرنیکوں (आरण्यक) اور اُپنشدوں (उपनिषद) میں محفوظ ہے آرنیک یعنی دشتی ارشادات اور اُپنشد یعنی استادوں، رشیوں اور عالموں کی صحبت میں بیٹھ کر حاصل کیا ہوا علم گویا سینہ بہ سینہ پہنچا ہوا علم، اُپنشدوں میں جمع کر دیا گیا ہے۔ مستشنیات کے طور پر اُپنشدوں میں رسمی اور عملی پہلو مل جاتے ہیں اور براہمنوں میں بھی حکیمانہ موشگافیاں نظر آجاتی ہیں ویدوں کے منتر براہمن اور آرنیک شرتیوں میں شمار ہوتے ہیں گویا ہر مقدس صحیفہ اور الہامی معرفت والی کتاب شروتی ہے۔ علم کی وہ روایت جسے ویدوں کے اطراف بنایا گیا سمرتی (स्मृति) یعنی یادداشت کہلاتی ہے۔ شروتی یعنی مسموعہ اور سمرتی یعنی محفوظ۔ برہمنوں کی تلخیص سوتروں میں کی گئی جنھیں بآسانی حفظ کیا جاسکتا ہے۔ سوتر کے لغوی معنی تو ہیں دھاگا، سوت، سلک، رشتہ لیکن اصطلاح میں اقوال و امثال کو 'سوتر' کہتے ہیں۔

ویدوں کا رویہ بلند حوصلگی، جرأت، شجاعت اور پرامیدی سے معمور ہے۔ ویدوں میں فطرت کے مظاہر و مناظر کی قوت و صداقت کے لیے احترام کا اظہار تو ملتا ہی ہے فطرت اور دنیا کی مجبوبانہ کشش اور دنیا سے نفرت کرنے کے بجائے اس کے حسن و خوبی کی تحسین اور اس سے محبت کرنے کی ترغیب بھی ملتی ہے۔ اسی دنیا میں اچھا ثمرہ حاصل کرنا ویدوں کا مطمح نظر ہے اور اس دنیا کے کیے کا پھل پانے کے لیے دوسری دنیا کا انتظار کرنا ضروری نہیں ہے۔ موت کو زندگی کی تکمیل مانا گیا ہے۔ ویدوں کے منتروں کا بنانے والا ایک رشی ورن (वरुण) سے دعا مانگتا ہے

کہ جب میں اپنا نغمہ بن رہا ہوں، میری زندگی کا دھاگا ٹوٹ نہ جائے اور نہ میری مشغولیت کا پیمانہ قبل از وقت شکستہ ہو۔ ہمیشہ چلتے رہنے کا، بلا خوف وخطر آگے بڑھتے رہنے کا، بہادروں کی طرح تن کر سیدھے کھڑے ہونے اور ہمیشہ کمر بستہ رہنے کا پیغام وید میں جابجا ملتا ہے ویدوں کے رچنے والے اور ان کے پڑھنے والے کشمکشِ حیات کے بھی اتنے ہی دلدادہ تھے جتنے عیشِ حیات کے۔ رگ وید (10-129) کی ایک حمدِ تخلیق ملاحظہ ہو:

ازل سے پہلے نہ وجود تھا نہ عدم

تب آخر کیا تھا؟

کہاں تھا؟

اور جو کچھ تھا وہ کس کی ہدایت میں تھا؟

کیا پانی تھا اور اتھاہ گہرائی؟

نہ موت اور نہ جاودانی؟

دن اور رات میں فرق نہ تھا

اکیلا وہ (واحد) تھا جو اپنے آپ میں سانس لے رہا تھا جب کہ سانس خارج میں موجود نہ تھی (وہ تھا) اور اس کے علاوہ اور کچھ نہ تھا:

اولین ظلمت تھی جو ظلمتوں سے ڈھکی ہوئی تھی

کوئی شے قابلِ امتیاز وتفریق نہ تھی

سب کچھ پانی تھا

سب کچھ ایک لاصورت خلا میں غرق تھا

اس خلائے بسیط میں وہ واحد، اپنے ارادہ، تکوین وتمیتِ تخلیق کے زور سے

ابل پڑا تب اس پر آرزو طاری ہوئی

آرزو (خواہش) روح کا تخمِ اول تھی

اسی خواہش میں رشیوں (شاعروں) نے دھیان (ریاضت غور وفکر اور استغراق) کے ذریعے اپنی استعداد وصلاحیت کا مکمل ارتقاء کیا اور وجود وعدم کا رشتہ ڈھونڈ نکالا۔

خواہشِ تخلیق کے پیچھے دو اصول لگے ہوئے تھے: مردانہ یعنی فاعلی اور نسائی یعنی مفعولی اور ان کے اعمال سورج کی کرنوں کی مانند تمام سمتوں میں، طول وعرض میں پھیل گئے۔

تخلیق شو (शिव) اور شکتی (शक्ति) کا کام تھا وحدت کا کثرت میں ظہور، الوہیت کا مختلف ہیئتوں میں ظاہر ہونے کا ارادہ کون جانتا ہے اور کون سمجھا سکتا ہے کہ یہ سب کب ہوا اور کب تخلیق رونما ہوئی:

خداؤں کا ظہور تخلیق کے بعد ہوا
اس لیے کسے علم ہے کہ یہ سب کب ہوا؟
یہ تخلیق بیدار کب ہوئی؟ کیا تخلیق اسی کا تفاعل ہے؟
وہ اعلا و ارفع ہے، حاضر و ناظر ہے، وہی جانتا ہے
اور شاید وہ بھی نہ جانتا ہو

ویدوں کے شاعروں (رشیوں) کے پختہ یقین اور مستحکم ایمان کے ثبوت ڈھونڈنے والے کو کہیں کہیں تشکیک کی پرچھائیاں بھی نظر آتی ہیں۔ اس لیے ویدوں کا رشی مومن تو نظر نہیں آتا البتہ ایمان و یقین کی جستجو میں شب و روز تگ و دو کرنے والا ضرور لگتا ہے مگر وہ اس رہ گزر کو امید کی روشنی میں طے کرتا ہے۔ یہی امید وار خلوصِ نیت اس کا حوصلہ ہیں۔ ویدوں میں ذکر و فکر، انہماک و استغراق، عبادت و ریاضت، سکر و صحو، علم و عشق اور عقل و جنون کے مقامات ایک کے بعد ایک آتے چلے جاتے ہیں۔ روشنی اور تاریکی کے تانے بانے سے احساس کی چادر بنی جاتی ہے۔ صفات و نکات کا توازن و تناسب اور جذبہ و فکر کا امتزاج نظر آتا ہے۔

ویدوں کی رچائیں اور منتر ملفوظ آوازوں کے وسیلے سے ہم تک پہنچی ہیں۔ ان الفاظ کو ان کے سماجی اور معاشرتی سیاق و سباق میں، ان کی عصری فضا میں بہتر طریقے سے سمجھا جا سکتا ہے۔ اس سلسلے میں ہماری رہبری کرنے والے علوم و فنون کی تشکیل و تدوین ویدانگوں (वेदांग) کی صورت میں ہوئی۔ چوتھی صدی قبلِ مسیح میں پانِنی (पाणिनि) نے اپنی ہشت بابی تصنیف (अष्टाध्यायी) مرتب کی۔ صرف و نحو اور لسانیات کی اس نہایت قدیم کتاب نے آریاؤں کی اس بولی کو، جس کے الفاظ نے ان کے مشاہدات و تجربات کو ویدوں کی شکل میں محفوظ کیا، ایک مہذب (संस्कृत) زبان بنا دیا۔ دنیا میں لسانیات اور صرف و نحو کی یہ پہلی کتاب ہے۔ رفتہ رفتہ مذہب، حکومت، عدالت، شعر و حکمت، کاروبار و تجارت کی زبان یہی سنسکرت بنی۔ عوام جس بولی کو اپنے روزمرہ کے کام میں لاتے رہے، وہ پراکرت (प्राकृत) یعنی فطری زبان کہلائی جاتی رہی۔ گویا کاروباری اور روزمرے کی زبان عام بول چال اور سماجی تبادلۂ خیالات کے لیے

پراکرت استعمال ہوتی رہی اور مہذب اور اشراف کے طبقے کی، رسمی معاملات کی اور تکلفات کی زبان سنسکرت قرار پائی۔

پانی نے زبان کی تعریف وتحدید، اس کے تہذیبی اور خلاقانہ استعمال کے قواعد و اصول کے سلسلے میں بڑی زبردست خدمت انجام دی ہے لیکن زبان کو ہاتھی دانت کے مینار پر چڑھا کر اسے دیوتاؤں، برہمنوں اور امراء و شرفا کے سرچڑھا کر اس کی روانی اور ترقی کے راستے میں بندھ بھی بنا دیے۔ جنگل اور شاہی باغ بغیچوں میں جو فرق ہوتا ہے وہی پراکرت اور سنسکرت کے درمیان بھی نظر آنے لگا۔ پانی سے تقریباً ایک صدی پہلے یاسک نے ویدوں کی زبان ولفظیات پر بڑا مفید کام کیا تھا۔ صرف ونحو کے ضوابط کو پانی نے ترتیب دیا۔ اس نے سنسکرت الفاظ کے دو ہزار مصادر کی نشان دہی کی۔ یاسک نے ویدوں کی عبارت کو سمجھ کر پڑھنے کی سفارش کی تھی اور الفاظ کو محض رٹنے کی مخالفت کی تھی۔ یاسک نے ویدوں کے ادوار کو دو حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ پانی نے الفاظ کو سمجھنے اور برتنے اور مصدروں سے اشتقاق کے قواعد بنائے اور انھیں پیش کیا۔ پانی کے کام کی زبردست اہمیت ہے لیکن اس سے جو چھوٹا سا نقصان ہوا اس کا ذکر نہ کرنا بھی مناسب نہیں۔ اس آٹھ ابواب نے سنسکرت کا رشتہ عوام اور روزمرہ کے کاروبار سے منقطع کر دیا۔ رسوم و رواج، علم، حکمت، مذہب، شعر و ادب، سرکار، دربار سے اس کا رابطہ بڑھتا گیا اور ان اشرافیائی حدود میں اس کے چلن کا دائرہ محدود ہوتا گیا۔ کالیداس کے ناٹکوں میں اشرافیہ کی زبان سنسکرت اور عوام کی پراکرت رہتی ہے۔

بہرحال ویدوں کے تقدس اور ان کے زبان و بیان سے دنیا ہزارہا برسوں کے بعد آج بھی مرعوب ہے۔ محض اس لیے نہیں کہ ان میں ہمارے آبا و اجداد کے ہزاروں برس پرانے عقائد اور سوچنے سمجھنے محسوس کرنے کے انداز و ادا موجود ہیں بلکہ اس لیے بھی کہ انسان کی نسلی یادوں اور تصورات کا نہایت قدیم ملفوظ و مخفوظ خزانہ ہمیں ویدوں میں مل جاتا ہے اور شاعروں کا نہایت دل آویز ترنم ان کے منتروں، رچاؤں اور شلوکوں میں گونجتا ہے تقدس اور حرمت کے لحاظ سے چاروں وید قدر، ومنزلت کے حقدار ہیں لیکن شاعرانہ خصوصیات اور اقدار کا بھنڈار ہمیں رگ وید میں زیادہ بھرپور ملتا ہے۔ رگ وید میں تحیر، تجسس، تحقیق، بصیرت، انبساط اور غور و فکر کا اظہار بہت صاف شفاف اور نمایاں ہے اور جب رشیوں کے بیانات اور اظہارات پر عقل و احساس اور جذبہ وشوق کی روشنی کی پھواریں پڑتی ہیں تو سات رنگوں کے فوارے

چھوٹ پڑتے ہیں اور سات ضرب سات کا ریاضیاتی سلسلہ چل پڑتا ہے۔

محققین نے باور کردیا ہے کہ قدیم ہندوستانی شعری و ادبی روایت بنیادی طور پر لادینی (secular) رہی ہے۔ آگم (आगम) صحائف اور شاستر (शास्त्र) کتب علمیہ کا ویہ (काव्य) شاعری سے الگ وجود رکھتے ہیں آگموں اور شاستروں کے لیے اسلوب کے ساتھ صنعتوں کی اتنی ضرورت نہیں جتنی شاعری کے لیے ہے۔ رزمیے (महाकाव्य) میں گر جمالیاتی قدریں اور شاعرانہ اوصاف اور خوبیاں ہوں تو اسے شعر کے زمرے میں شمار کیا جاتا ہے۔ پانچویں صدی قبل مسیح سے بولیوں میں نہایت منضبط ہیئت، نمایاں موزونیت، مرصع صنعت اور بیان کی آرایش وزیبایش نظر آنے لگتی ہے، بالخصوص ان کی شاعری میں۔ یہ خوبیاں سنسکرت کے علاوہ پالی میں بھی نمایاں ہیں۔ غنائی شاعری کا عروج بھی اسی زمانے سے شروع ہوتا نظر آتا ہے۔ آریاؤں کے مختلف قبیلوں اور نسلوں کی مقبول ومشہور داستانوں اور قصوں کو پرانوں اور مہا کاویوں کا موضوع بنایا گیا تھا اور پرانوں اور مہاکاویوں کا زمانہ پانچویں صدی قبل مسیح سے پہلے کا ہے۔ اساطیر بعد میں بھی عرفان کے سرچشمے بنے رہے لیکن محض وہ اساطیر جو عقائد کا حصہ بن چکے تھے اور جن کے اردگرد رسمیں اور تیوہار اور اُپواس اور ورت کا نظام قائم ہو چکا تھا۔

زبان و بیان اور شاعری کے بارے میں سوچ بچار یاسک، ساین اور پانِنی وغیرہ کے بعد نہایت متفکرانہ اور منضبط شکل میں بھرت منی (भरतमुनि) کی اساسی تنقیدی تصنیف ناٹیہ شاستر (नाट्यशास्त्र) میں ملتا ہے۔ بھرت کے زمانے کے بارے میں اختلاف ہے۔ بہر حال انھیں پانچویں صدی قبل مسیح سے پہلی صدی عیسوی کے زمانے میں کہیں رکھا جاسکتا ہے۔ اس گراں قدر کتاب میں جن اداکاروں، ناٹکوں، میں کام میں لیے جانے والے اسالیب، چھند، اقدار و افکار، زبان و انداز بیان، محاورات وغیرہ کا حوالہ ملتا ہے اور ذکر آتا ہے وہ سب اسی زمانے کے ہیں۔ علم وفنِ تمثیل پر اور اس سے متعلق، موسیقی، رقص، شاعری، فنِ تعمیر، فنِ آرایش وزیبائش اور دیگر متعلقہ علوم وفنون اور ہنر وکاریگری پر ناٹیہ شاستر میں مفید اور اہم نظریات اور اصولوں کا تفصیلی ذکر ملتا ہے۔ ناٹیہ شاستر کو پنچم وید کہا گیا ہے۔ ہر چند کہ بھرت نے اپنے ناٹیہ شاستر میں شاعری، موسیقی اور رقص کے محض محدود اور متعلقہ پہلوؤں سے بحث کی ہے یعنی ان کے applied پہلو ہی بھرت کے موضوعاتِ تحقیق رہے ہیں۔ عقیدت مندوں نے اپنی نسلی اور قومی عادت اور مزاج کے عین مطابق ان کی تعمیم کرڈالی ہے اور ان اصولوں اور معیاروں کو شاعری،

موسیقی اور رقص کے اساسی نظریات تسلیم کر لیا ہے۔ بھرت کا رس سدھانت بھی ناٹکوں کے سیاق وسباق میں ہی اپنے آپ کو کھولتا اور پھیلاتا ہے۔ 36 یا 37 ابواب پر مشتمل ناٹیہ شاستر میں تقریباً چھ ہزار اشعار (شلوک) ہیں اور کچھ حصہ منثور بیانات کو بھی وقف کیا گیا ہے۔ دراصل ناٹیہ (رقص وموسیقی کے ساتھ) شاعری میں شمار ہوتا ہے۔ اسٹیج پر مکالموں اور اداکاری کے ذریعے پیش کیا جانے والا ناٹک درشیہ کاویہ (दृश्यकाव्य) یعنی ایسی شاعری جس کا لطف نگاہوں سے لیا جاسکے اور شعر شرویہ کاویہ (श्रव्यकाव्य) یعنی ایسی شاعری جس کا لطف محض سن کر اٹھایا جاسکے۔ یونان میں بھی شاعری، طربیہ اور حزنیہ کا ذکر بوطیقا کے ضمن ہی میں ہوا ہے۔ عربی اور فارسی میں ڈرامہ نہیں ملتا اور یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی بوطیقا کو عربوں کے لیے قابلِ فہم صورت میں پیش کرنا ابن رشد جیسے فاضل حکیم کے لیے بھی لوہے کے چنے چبانے سے کم مشکل کام نہ تھا۔

ناٹک سے غیر متعلق شاعری پر آزادانہ غور وفکر کا سلسلہ بھی ہندوستان میں بہت قدیم ہے۔ پانچویں صدی عیسوی کے بھامہ (भामह) ساتویں صدی کے ونڈی (दण्डी) نویں صدی کے آنند وردھن (आनन्द वर्धन) نویں صدی ہی کے بھٹ لولٹ (भट्ट लोल्लट) اور نایک (नायक) دسویں صدی کے ابھنوگپت (अभिनवगुप्त) اور دھننجے (धनन्जय) گیارہویں صدی کے راجا بھوج پرمار (राजा भोज परमार) اور کنتک (कुन्तक) نے شاعری کے علم وفن، جسم وجاں قلب ودماغ اور ذہن وروح پر بڑی دقیقہ سنجی سے کام کیا ہے اور بڑے محققانہ گر نقوش چھوڑے ہیں۔ رس پر سبھی نے زور دیا ہے۔ رس کہیں جوہر ہے کہیں عطر کہیں کیفیت اور کہیں تاثر، کہیں ذائقہ اور کہیں لطف۔ رس وہ جمالیاتی تجربہ ہے جو شعر وتمثیل کی قوت وسعادت اور مہذب ذوق و شوق کی بدولت حاصل ہوتا ہے۔

رس پر اظہار کی آتما ہے، خواہ وہ اظہار حلق وزبان وادب کے ذریعے ہو، خواہ اشاراتِ چشم وابرو اور حرکاتِ بدن کے ذریعے، خواہ ملفوظ ہو، خواہ مصوت اور خواہ ملون ومخطوط۔ اگر رس پیدا نہیں ہوتا تو جو کچھ دیکھا یا سنا جا رہا ہے، بے کیف و بے جان ہے۔ تناؤ، ٹکراؤ، ہیجان، سکون، کشمکش، صلح صفائی، مکالمہ ومباحثہ الگ الگ طرح کے رسوں کو پیدا کرتے ہیں رس کے نظریات اور تصورات میں اتنی ہی پیچیدگیاں ہیں جتنی یونانی شعریات میں Katharsis کے سلسلے میں نظر آتی ہیں۔ رس بھی تزکیہ نفس کے باعث ہوتے ہیں۔ شعری تجربے سے دوچار ہونے والا اور شعر کا اثر قبول کرنے والا اپنے اندر، اپنی ذات میں، اپنے مزاج اور اپنی شخصیت

میں ایک نہ ایک تبدیلی کسی نہ کسی حد تک ضرور محسوس کرتا ہے۔ آنکھوں میں پیدا ہونے والی چمک، ماتھے پر ابھرنے والی شکنیں، لبوں پر نمودار ہونے والا تبسم، تن جانے والا گھونسہ، کھڑے ہوجانے والی روئیں، چہرے سے جھرنے والا پسینہ، گالوں پر لڑھک آنے والے آنسو، نسوں کا کھنچاؤ، ریڑھ میں ہونے والی سرسراہٹ، پہلو میں اپنے آپ ہونے والی گدگدی رگڑ یا ایسا ہی کچھ اثر شعر پڑھنے یا سننے کے تجربے کا نتیجہ ہو تو شعر میں رَس کے وجود کا ثبوت ہے۔

شعر کی نوعیت جوہری (Essentil) مانی گئی ہے۔ تمثیل ورزمیہ تفصیل و جزئیات کو برتتے ہیں۔ خالص اور غنائی شاعری یعنی کاویہ (काव्य) اجمال اور تجربے کے عطر و جوہر سے واسطہ رکھتے ہیں۔ یہی ان کا دھرم ہے۔ دھرم کے معنی عرف عام میں مذہب کے رہ گئے ہیں۔ دراصل دھرم کسی شخص یا شے کی فطرت اور اس کا خاصہ ہے مثلاً آگ کا دھرم ہے جلنا اور جلانا، قلم کا دھرم ہے لکھنا، گھڑی کا دھرم ہے وقت بتانا، جو ہمیں دھارن کرے وہ دھرم ہے یا جسے ہم دھارن کریں وہ دھرم ہے (धृधारयति इति धर्म) ویسے دھرم کے معنی ہیں فرض، اخلاقی ضابطہ، کردار، مقدر، جو عمل صحیح اور معقول ہو، عقیدے، مسلمات، رسوم، عبادات دراصل کرم (कर्म) ہیں۔ عام گفتگو لفظ و معنی کے رشتوں کو عجیب و غریب رنگ بدلتی ہیں۔ کرم بھی عام بول چال میں کرم (करन) بن گیا اور اس کے ڈانڈے مقدر سے ملا دیے گئے۔ بہرحال مذہبی، روحانی، اخلاقی اقدار اور فوق فطرت کردار و حالات کے مجموعے کو بھی دھرم کہا گیا ہے اور دھرم کا یہ اسطوری تصور بھی شاعروں کو معرفت بخشتا رہا اور ان کی شاعری میں رواں دواں رہا۔ مہابھارت اور رامائن میں مذہب، اساطیر، کلچر اور اس کے عہد کا اخلاقی نظام ان کی بنت میں برابر کے شریک ہیں۔

گھوم پھر کر ہم پھر بھرت منی کے ناٹیہ شاستر پر لوٹ آتے ہیں۔ شعریات پر یہ پہلی ہندستانی باضابطہ تصنیف ہے۔ ناٹیہ شاستر کے مسلمات میں شبد کو مع اس کے معنی کے شمار کیا گیا ہے۔ شبد بغیر شبد ارتھ کے اور بھاو بغیر بھاو ارتھ کے شاعری کے لیے بے سود مانے گئے ہیں۔ سنگیت کے نظریات اور نغمے کی جمالیات کا نقطۂ آغاز اور پانِنی کے ماہیشور سوتروں کا مبداء شنکر کے ڈمرو کی ڈم ڈم کو مانا گیا ہے۔ ڈم ڈم آواز ہے اور آواز کے معنی میں شبد ہے۔ دراصل موسیقی اور زبان دونوں کا دارومدار صوت پر ہے۔ جس آواز کے معنی نہ ہوں وہ بیان اور شاعری کے لیے فضول ہے اور جس آواز میں نغمہ و ترنم نہ ہو اس سے موسیقی کا سروکار نہیں۔ شبد کے بارے میں نحویوں یعنی ویاکرنوں (व्याकरण) اور مفسروں یعنی میمانسکوں (मीमांसको) کی رائے میں

موافقت ہے۔ نحوی اور مفسر متفق ہیں کہ شبد اور ارتھ یعنی لفظ اور معنی میں ہمیشگی کا رشتہ ہے۔ ان کے حدود متعین و مقرر ہوتے ہیں جب کہ نیا یک (नैयायिक) یعنی منطقیوں کے نزدیک شبد اور ارتھ میں ہمیشگی کا رشتہ نہیں ہوتا بلکہ وہ بھی قانون تغیر کے پابند ہوتے ہیں۔ الفاظ کے معانی بھی پھیلتے اور سمٹتے ہیں۔ لفظ محض ایک اشارہ ہوتا ہے جس کا انحصار رضائے الٰہی پر ہوتا ہے۔ مثلاً لفظ مرگ (मृग) کو لیجیے۔ مرگ کے معنی پہلے تمام حیوانات کو اپنے حلقے میں لیے ہوئے تھے۔ نیل بھی مرگ تھا بارہ سنگھا بھی اور گھوڑا بھی۔ رفتہ رفتہ اس کا اطلاق چوپایوں کی ایک قسم پر ہونے لگا جسے آج کل ہرن کہا جاتا ہے اسی طرح ایک لفظ ہے پروین (प्रवीण)۔ اس لفظ کے معنی ہر اس شخص کے ہیں جس نے کسی علم یا ہنر یا فن میں منتہی کا درجہ حاصل کرلیا ہو اور اس کا ماہر ہو۔ درجۂ کمال کو پہنچنے والا پروین ہے۔ ایک زمانہ تھا جب پروین (प्रवीण) صرف وہ شخص ہوتا تھا جس نے وینا (वीणा) بجانے میں کمال حاصل کرلیا ہو۔ ایسے ہی سینکڑوں مثالوں کے پیش نظر نیا یک مفکروں نے شبد اور ارتھ میں ہمیشگی کے رشتے کو تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے لیکن لفظ کو معنی سے علاحدہ اور آزاد تسلیم نہیں کیا ہے۔ لفظ کے معنی ہوتے ہیں خواہ تبدیل ہوتے رہیں۔

شبد سے ارتھ کو نکالنے اور پہچاننے اور ارتھ کے حدود کا تعین کرنے میں تین قوتیں (शक्तियाँ) کام آتی ہیں پہلی ہے ابھدھا (अभिधा) دوسری ہے لکشنا (लक्षणा) اور تیسری ویئجنا (व्यंजना) جو کچھ کہا گیا اس سے اگر وہی سمجھا گیا تو ابھدھا سے مدد لی گئی۔ سطحی اور لغوی معنی جس قوت سے حاصل کیے جائیں ابھدھا ہے، تسمیاتی قوت۔ بادل چھا گئے۔ اگر اس کے معنی یہ ہیں کہ مطلع ابر آلود ہوگیا تو ابھدھا ہوئی۔ اگر اس کے معنی یہ لیے گئے کہ پانی برسنے والا ہے یا اندھیرا ہوگیا تو لکشنا ہوئی مظہری قوت۔ محاورے اور چلن نے ایک معنی کا اضافہ کردیا اور اگر اس سے مراد یہ لی گئی کہ میرا جی بھر آیا یا میں غمگین ہوگیا تو یہ ویئجنا ہوئی مقصودی قوت۔ بیان کو یک مخصوص زاویے سے، استعارے کی صورت ایک خاص روشنی میں پیش کیا جائے تو ویئجن ہوتی ہے۔ ویئجنا اور ویئنگ (व्यंग) یعنی طنز یا Irony کا مصدر ایک ہے۔ بین السطور اور بین الالفاظ گونجنے والے معانی اسی قوت کے برتنے سے گرفت میں آتے ہیں۔

سنسکرت کے علمائے شعر بامعنی الفاظ کی موزوں مقفیٰ یا غیر مقفیٰ بندش کو شاعری مان لینے پر بس نہیں کرتے ایسی بندش جب تک کسی جذبے کو انگیخت نہیں کرتی، کسی کیفیت کو تحریک نہیں دیتی یا کسی تاثر کو طاری نہیں کرتی تب تک شعر نہیں کہلا سکتی۔ گویا منظوم و موزوں ہونے کے علاوہ

شعر کا پر اثر اور با تاثیر ہونا لازمی شرط ہے۔ بہر حال سنسکرت کی بعض کتابی تعریفاتِ شعر نقل کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے۔

शब्दोर्थौ साहितौ काव्यम (भामह)

با معنی الفاظ رکھنے والا کاویہ ہوتا ہے (بھامہ)

ननु शब्दार्थौ काव्यम (रुद्रट)

کثرتِ معانی کا نام کاویہ ہے (رودرٹ)

रमणीयार्थ प्रातियादक · शब्द काव्यम (पण्डित राज जगन्नाथ)

دلکش و پرلطف معانی سے معمور الفاظ۔ کاویہ ہیں (پنڈت راج جگن ناتھ)

वाक्यं रसात्मक काव्यं (विश्वनाथ)

رس بھرا کلمہ کاویہ ہے (وشوناتھ)

گویا محسوس فکر و تجربہ، دلکش تصور اور رسائی کی آرزو شعر کے اجزائے ترکیبی ہیں اور ان اجزا کے حسنِ ترکیب و ترتیب کا نام شاعری ہے۔ شاعری کا تجربہ اگر سامع اور قاری کو رس اور دھون (ध्वनि) سے سیر نہ کرسکا تو شاعری سے فائدہ؟

رس کی اصطلاح بہت چل پڑی ہے، رس کو اصطلاح کے بجائے بعض تصورات کا مجموعی نمائندہ لفظ سمجھ لیا گیا ہے اور اسے کوئی روحانی اور فوق فطرت کا جوہر کر بعض چالاک اور باتونی لوگوں نے اپنے بھولے بھالے سامعین اور قارئین کو بڑے جھانسے بھی دیے ہیں۔ فراق گورکھ پوری کی مثال سامنے ہے جو رس کے تصور سے ناآشنا اردو والوں پر اپنے اس دعوے کا رعب طاری کرنے سے نہیں چوکتے تھے کہ سنسکرت میں جس چیز کو رس کہتے ہیں اس سے اردو والوں کو پہلی بار انھوں نے متعارف کیا ہے!! رس سنسکرت کے علم شعر کی ایک معروف اصطلاح ہے اور اس کی افزائش کے متعینہ اصول اور عوامل ہیں رس سدھانت کی نزاکتوں اور لطافتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کا بھرپور اور مکمل اطلاق تو ناٹک کے فن پر ہی کیا جاسکتا ہے لیکن اجمالاً اس سدھانت کو شاعری اور دیگر ملفوظ اظہارات پر بھی آزمایا جاسکتا ہے۔ رس کی اصطلاح بھرت کے ناٹیہ شاستر میں پہلی بار ایک اصولی اور نظریاتی صورت میں نظر آتی ہے۔

رس کا تعلق شعر سے ویسا ہی ہے جیسا بیج کا درخت سے۔ رس اپنے رسک (रसिक) کے دل میں پیدا ہوتا ہے اور اسی میں اس کی بڑھت ہوتی ہے۔ اس سے لطف وہی اٹھا سکتا ہے

جو شخص شوق نہیں ذوق بھی رکھتا ہو جس زمین میں بیج ڈالا جائے اس کا زرخیز ہونا اور اس بیج کے لیے موافق ہونا لازمی ہے۔ فضا، ماحول، آب و ہوا کی بھی اہمیت ہے۔ سامع یا قاری کا مزاج اس کی فطرت اور فطرتِ ثانیہ یعنی عادت بناتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو شاعری کی جسے عادت پڑ گئی ہو اسے ہومر، کیٹس اور شیلی کی شاعری پھیکی اور بدمزہ لگے تو تعجب نہیں۔ قاری اور سامع کا صاحب ذوق ہونا بہت ضروری ہے۔ بھینس کے آگے بین بجانے سے کیا فائدہ جب کہ اس کا ردِ عمل پاگرنے کے علاوہ کچھ اور ہو بھی نہیں سکتا۔ یہی وجہ ہے کہ نحویوں اور عروضیوں کو شعر کی بندش، موزونیت صحتِ الفاظ اور ساخت کے جانچنے پرکھنے میں جو لطف آتا ہے وہ اس کی جمالیاتی، نفسیاتی، معنویاتی اور کیفیاتی خوبیوں میں نہیں آتا۔ ان کے لیے شعر کے حسن و صورت میں لطف زیادہ ہے بجائے اس کے حسنِ سیرت کے۔

رس سدھانت ناٹیہ سے متعلق ضرور رہا ہے لیکن اس کا اطلاق جملہ اظہارات پر کیا جا سکتا ہے۔ یونانی ناٹکوں کو فطرت، دیوتا اور انسان کے عوامل کی نقل مانتے تھے۔ جب کہ ہندستان کے قدیم علما، فضلا اور شعرا کی نگاہ میں ناٹک جذبہ و احساس اور اندرونی ردِ عمل و کیفیت کی ترجمانی کرتا ہے۔ ناٹک میں 'عمل' علامتی اظہار ہوتا ہے اور اس کے یعنی اداکاری کے تکلفات و آداب اور طرز و اسالیب متعین یا stylised ہوتے ہیں۔ اس اداکاری سے دیکھنے اور سننے والے کے اندر غم، غصہ، خفگی، محبت، نفرت، سکون اضطراب، حوصلہ، عادت، ہمت، شجاعت، اداسی اور خوشی کے جذبات بیدار ہوتے ہیں اور ناٹک کا تاثر قائم ہوتا ہے۔ عمل (action) ان جذبات کا نتیجہ ہے، سبب نہیں جذبے کی تحریک و ترغیب سے 'عمل' رونما ہوتا ہے۔ (میں 'بھاؤ' کے لیے 'جذبے' کا لفظ استعمال کر رہا ہوں حالانکہ جذبہ بالعموم بھاونا کا ترجمہ ہوتا ہے۔ 'بھاؤ' دراصل رس سدھانت کی نفسیات کی اصطلاح ہے۔ کسی خاص کیفیت یا حالت میں انسان کے فکر و احساس جس تبدیلی کے عمل سے گزرتے ہیں اور اس کے جذبہ و فکر اپنے نارمل انداز میں نہیں رہ پاتے اسی فکری حسی جذباتی رویے کو بھاو کہتے ہیں گویا 'بھاؤ' ایک تحرکی صورتِ حال یا 'وکار' (विकार) کا نام ہے۔ دوسرے کے احساس یا عمل سے متاثر ہو کر اور اسے اپنے اوپر طاری کر کے ہی تو انسان جذباتی ہوتا ہے۔ کرونا (करुणा) دوسرے سے ہمدردی پیدا ہونے کا نام ہی تو ہے۔ یہی ہمدردی کبھی غم تو کبھی مسرت بن کر ظاہر ہوتی ہے۔

بھاؤ میں جذبے اور احساس دونوں کی ترکیبیں کارفرما ہیں۔ پرکرتی (प्रकृति) تو رسوں

میں سے ایک ہی رس کی مرکزی اور بنیادی حیثیت کے قائل ہیں اور وہ رس ہے کرن (करण) جب تک دل پگھل کر لہو نہ ہو جائے اور لہو کا دھارا روشنائی میں جذب نہ ہو جائے تب تک شاعری کیسے رونما ہو؟

رس کی پیدائش اور افزائش کا دارومدار بھاو (भाव) وبھاو (विभाव) اور سنچاری بھو و (संचारी भाव) کی آمیزش اور امتزاج پر ہوتا ہے۔ اپنے ساہتیہ درپن (साहित्य दर्पण) میں وشوناتھ (विश्वनाथ) کہتے ہیں:

विभावे नान् भावेन व्यक्त सच्चारिणा तथाप

रसतामेत रत्यादि: स्थायिभाव: सचेत साम्

یہ یاد دلا دینا ضروری ہے کہ وشوناتھ کے ساہتیہ اور کاویہ مترادف الفاظ تھے۔ وشوناتھ کا زمانہ چودہویں صدی عیسوی کو مانا گیا ہے۔ اس شاعر اور عالم شعریات کا بیان ہے کہ وبھاو (یعنی وہ محرکات واسباب جن سے رس کے کسی مستقل جذبے کو تحریک ملتی ہے اور وہ جو اسے اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہنے کے لائق بناتے ہیں) انبھاو (अनुभाव) (یعنی جذبے کے ظاہرہ علائم اور سنچاری) مستقل جذبے استھائی بھو کے ہمرکاب اور ہمنوا جذبات جو اسے تقویت تنویر اور حوصلہ بخشتے ہیں) ان سب کا باہم دگر مل جل کر ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ظاہر ہونا ہی باذوق وباذاق لوگوں کے دلوں میں رس کی افزائش کرتے ہیں آچاریہ وشوناتھ کہتے ہیں کہ جیسے دودھ دہی میں بدل جاتا ہے ویسے ہی یہ بنیادی یا محرک، تنویری علامتی اور معاون جذبات اس مستقل جذبے کو ابھارتے ہیں اور شکل دیتے ہیں۔

مثلاً شرنگار رس (श्रृगार रस) میں مستقل جذبہ محبت ہے۔ یہ رس محبوب یا محبوبہ پر منحصر ہے یعنی ہستی محبوب اس کا (आलम्बम) ہے ورفضا، منظر، موسم، رقص ونغمہ، شوخی روٹھنا، منانا یا ایک دوسرے کا تعلّی آمیز فقروں کا تبادلہ کرنا۔ (उददीपन) یا تنویری معاونین ہوتے ہیں۔ انبھاو یعنی علامتی مظاہر میں مجبوری یا بے قراری کو شمار کیا جاسکتا ہے۔ شاعری میں ان سب کا اظہار بیانیہ انداز میں ہوسکتا ہے جب کہ ناٹکوں میں ان کا اظہار ناز و ادا، اداکاری، چشم و ابرو، دست و پا گردن و کمر کی حرکات سے اظہار ہوتا ہے۔ غزل کے دو مصرعوں میں ان سب کا سمانا ممکن نہیں۔ دوہوں میں لوگوں نے رسوں کو تلاش کیا ہے، لیکن اجمالاً۔ ایک بات اور دھیان میں رکھنا چاہیے کہ رس کسی تجربے یا جذبے کا نام نہیں ہے بلکہ اس کی تقطیر تخمیر سے حاصل کیا ہوا عطر مجموعہ ہوتا

ہے۔ جذبے سے کھنچے ہوئے صاف شفاف اور لطیف عرق کو رس کہتے ہیں۔ ناٹیہ شاستر میں آٹھ مستقل جذبوں کا ذکر ہے۔ رتِ (عشق، شوق، محبت (रति) ہاس (ہنسی مذاق مزاح مسرت (हास्य) کرودھ (غصہ (क्रोध) شوک، (رنج والم، غم، ماتم، (शोक)، اُتساہ (حوصلہ، ہمت، جرأت (उत्साह) بھے (خوف (भय) جگپسا (حقارت کدورت کراہت (जगुप्सा) وسمے (حیرت، استعجاب، تحیر (विस्मय) بعد کے علمائے شعر نے نروید (اس بے نیازی لاتعلقی (निर्वेद) کو بھی مستقل جذبات میں شامل کر کے رسوں کی تعداد نو بنا دی۔ ان نو مستقل جذبات سے جن نو رسوں کو تحرک وتموج حاصل ہوتا ہے وہ یہ ہیں شرنگار (श्रृंगार) ہاسیہ (हास्य) رَودر (रौद्र) کرُن (करुण) ویر (वीर) بھیانک (भयानक) وی بھتس (वीभत्स) ادبھت (अद्भुत) اور شانت (शान्त) عشق، مزاح غیظ وغضب، الم ناکی، حوصلہ، خوف، حقارت، تحیر اور بے نیازی بنیادی جذبات ہیں جن کے ضمن میں اور بھی جذبات آجاتے ہیں۔ اگر ان میں سے کوئی جذبہ سننے والے یا پڑھنے والے کے دل میں پھوٹ پڑتا ہے اور اس کا تاثر اس شخص پر دیر تک طاری رہتا ہے تو شعر کامیاب ٹھہرتا ہے۔ ناٹک اور مہا کاویہ میں سب کے سب نو رسوں کا موجود ہونا لازمی ہے۔ چھوٹی چھوٹی نظموں اور کتوں اور گیتوں میں ایک نہ ایک رس کا ہونا کافی ہے۔ اب خاص خاص رسوں کے بارے میں مقابلتاً تفصیل سے گفتگو کرنا ٹھیک ہوگا۔ ساری دنیا میں جذبۂ عشق نے جتنے شعر کہلوائے ہیں کسی اور جذبے نے شاید ہی کہلوائے ہوں۔ ہجر و وصال دکھ درد سراپائے محبوب، انتظار و آرزو، حسرت و تمنا، رنج و غم، اشتیاق و نومیدی وغیرہ۔۔۔ کے مضامین سے دفتر کے دفتر بھرے پڑے ہیں۔ بندگی، حمد و ثنا، عقیدت وغیرہ بھی شرنگار رس کے تحت آتے ہیں کہ عشق حقیقی بھی آخر عشق ہی تو ہے۔ جسمانیت اور روحانیت، شہوانیت اور ربانیت ایک ہی سکے کے دو رخ ہیں۔ واتسلیہ (ممتا اور شفقت (वात्सल्य) اور بھکتِ (عشق الٰہی (भक्ति) بھی شرنگار رس کے روپ ہیں۔ عشق صرف لذتِ وصل سے عبارت نہیں ہے۔ کلفتِ ہجر بھی عشق ہی کا مظہر ہے۔ اس لیے شرنگار رس بھی وصل و ہجر دونوں کی کیفیات سے متعلق ہے۔ سنیوگ (संयोग) یعنی ملاپ یا ملن اور وپرلمبھ (विप्रलम्भ) یعنی ویوگ یا جدائی۔

رتِ (रति) کام دیو کی محبوبہ اور بیوی کا نام تھا۔ رَتِ کے معنی شوق عیش و عشرت اور خواہش کے ہیں گویا خواہش اس رس یعنی شرنگار کی محرک ہے۔ شوق، خواہش اور عشق ہی سے شرنگار رس بھی موجزن ہوتا ہے ویسے شرنگار کے معنی ہیں آرائش، زیبائش، سجاوٹ۔ دھار

(مالوہ) میں دھننجے (धनन्जय) نے دسویں صدی عیسوی میں، دش روپ (दशरूप) نام کا گرنتھ لکھا تھا۔ اس میں شرنگار رس کے تین بھید مانے گئے ہیں۔ آیوگ (आयोग) یعنی دو سچے عاشقوں کا نہ مل پانا۔ وپریوگ (विप्रयोग) یعنی مل کر جدا ہو جانا۔ اور سمبھوگ (सम्भोग) یعنی وصال آسودہ ہونا، جنّت ہو جانا، خواہش فکرمندی، یادیں، محبوبہ (یا محبوب) کے اوصافِ حمیدہ کی ستائش، بے چینی، آہ وزاری جوش اور شوق کی شدت، سرسامی کیفیت، جمود، مفلوج ہو جانا، موت وغیرہ کا باعث آیوگ ہوتا ہے۔ دو چاہنے والوں میں سے کسی ایک، یا دونوں کسی کاروباری مصروفیت کی وجہ سے یا کسی مکروفریب کا شکار ہو کر یا کسی کی بددعا یا بدخواہی کے باعث سفر کی صعوبت سہتے ہوئے نہ مل پا رہے ہوں یا کسی تنازعۂ باہمی یا من مٹاؤ کے سبب یا کسی آن بان یا نازوادا یا ہٹ کی وجہ سے محرومِ ملاقات ہوں تو وپریوگ کا عالم ہوتا ہے۔ وصل کے مواقع کس طرح پیدا ہوتے ہیں یہ تو سب جانتے ہیں۔ بس اتنا دھیان رکھنا ضروری ہے کہ اتاولے پن کے ساتھ اور جلد بازی میں ان کا بیان نہ کیا جائے۔ دش روپ میں موت کے باعث پیا ملن نہ ہونے کی حالت کو شرنگار رس کا موضوع نہیں مانا گیا۔

رس سدھانت سنسکرت کے کاویہ شاستریوں کا عجیب وغریب نظریہ ہے۔ اس کی تفصیلات وجزئیات کا احاطہ انھیں کی منطق اور انھیں کے طریق استدلال کے واسطے سے ممکن اور مناسب ہوگا۔ ان کی اصطلاحوں اور ان کے بیان کردہ عوامل کو مغرب یا مشرق اوسط کی ملتی جلتی اصطلاحوں کے ذریعے سمجھنے کی کوشش مزید الجھنیں پیدا کر دیتی ہیں۔

غم واندوہ، رنج والم، سوز وگداز اور ایسے ہی متعدد حرکات کرن (करुण) رس کو جنم دیتے ہیں لیکن ان سب کی بنیاد غیر عاشقانہ یا عشقیہ ہو تبھی کرن رس پیدا ہوگا۔ اگر عشق ہی کارفرما ہے تو وپرلمبھ شرنگار رس ہوگا۔ کرن رس کا مستقل جذبہ کرنا ہے۔ اور سنچاری بھاو یا ہمنوا وہم رکاب جذبات میں عالم خواب مرگی، مفلسی، بیماری موت، تساہل، کاہلی، ہیجان، فکرمندی وغیرہ کو شمار کیا جا سکتا ہے۔ دراصل ہمدردی، خلوص دوستداری، دردمندی ہی کی وجہ سے انسان ایک دوسرے کی طرف متوجہ ہوتا ہے اس لیے کرن رس کو نو رسوں کا راجا ماننے والوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ مثلاً آچاریہ دیو اپنے 'شبد رساین' میں کہتے ہیں:

बिनसे, ईठ, अनीठ, सुनि, मन में उपजत सोग

आसा छूट, चारि विधि, करुर बखानत लोग

یعنی جب مقصد و مراد تباہ ہو جائے، اشٹ برباد ہو جائے، لوگ انشٹھ (आनिष्ट) کی بری بری خبریں سنیں اور ان کے من میں سوگ سما جائے، ناامیدی کا عالم ہو اور چاروں طرف ناکامی و نامرادی کی فضا ہو تب لوگ کہتے ہیں کہ رن رس پیدا ہوگا۔ گویا شرنگار میں سوز و ساز کا امتزاج ہوتا ہے جب کہ کرن میں سوز ہی سوز ہوتا ہے اور اس کا باعث بھی عشق و محبت کے معاملات نہیں ہوتے:

اور بھی غم ہیں زمانے میں محبت کے سوا

شرنگار اور کرن رسوں میں سنچاری بھاو بھی مشترک ہیں۔ بے قراری، تڑپ، فکرمندی سن پڑ جانا، بیہوش ہو جانا، آہ و زاری کرنا، نالہ و شیون سے گھر سر پر اٹھا لینا، دیوانہ گھومتے پھرنا یہ سارے بھاو مشترک ہیں۔ اصل فرق استھائی بھاو کا ہے۔ شرنگار کا دار و مدار عاشق و معشوق پر ہے۔ کرن موت، جدائی اور کسی پسندیدہ چیز کی تباہی پر منحصر ہوتا ہے۔ شرنگار رس کو روشن کرنے والے محرکات میں لباسِ محبوب ان کے ناز و انداز، ان کے تبسم و قہقہے، موسم، نغمہ و رقص، اشارہ بازیاں، شب ماہ، باغ و بہار وغیرہ ہیں۔ کرن رس کو منور کرتے ہیں۔ کسی کا گن گان، کسی من پسند شخص یا شے کو دیکھ لینا، کسی لاش کا سپردِ آتش کیا جانا۔ کرن کے انبھاو ہیں۔ آہ و زاری، نالہ و شیون، تقدیر کو کوسنا، شرنگار کے انبھاؤں میں نظارہ و نظربازی، نیم باز آنکھوں کے اشارے، پیار بھری باتیں، بوس و کنار، رعشہ، پسینہ پسینہ ہونا، رؤں کا کھڑا ہو جانا، اور سنچاری بھاو ہوتے ہیں شرم و حیا، تصور، شکر و شبہ، فرط و انبساط، فکرمندی جب کہ کرن کے سنچاری ہیں حرص و ہوا، کراہیت و مذمت، گھبراہٹ، چکر آنا، فکرمندی وغیرہ۔

کسی بھی رس کی افزائش کے عناصر یہ ہیں:

استھائی بھاو = مستقل جذبہ یا خیال

وبھاو = وہ اسباب جن کی تحریک پر مستقل جذبہ یا خیال پیدا ہو۔

انبھاو = وبھاؤں نے جن بھاوؤں کو بیدار کر دیا ہو اور جن کا اظہار باہری اعمال و اثرات سے ہوتا ہے۔

سنچاری بھاو = استھائی بھاو کے معاون جذبات و مظاہر جو عارضی ہوتے ہیں۔

وبھاو دو طرح کے ہوتے ہیں۔ آلمبن یعنی بنیادی، باعث، محرک اور دوسرے اُدّیپن یعنی منور یا روشن کرنے والے، چمکانے والے، ابھارنے والے۔ مثلاً:

پانی کیرا بدبدا، آس مانس کی جان
دیکھت ہی چھپ جائے گا، جیوں تارا پربھات

استھائی بھاؤ: نرویہ، بے نیازی، مدار (آشرے) خود شارع، آلمبن، بے ثباتی عالم کا احساس۔

اُدّیپن: موت، اُنُبھاؤ۔ وہی احساس فنا، سنچاری: وہی بے نیازی۔ یہاں ایک بات اور قابل غور ہے کہ مثال میں دوہا پیش کیا گیا ہے۔ دو مصرعوں میں استھائی اور سنچاری اور آلمبن وبھاو اور انُبھاو میں تکرار ہونا مجبوری ہے۔ کاویہ یا ناٹک میں ایسا اتفاق شاید نہ ہو۔

رس سدھانت سنسکرت کا عجوبہ ہے جس میں منطق، انسلاکات اور جذباتی استدلال کے نہایت لطیف توازن سے کام لیا جاتا ہے۔ نفسیات اور منطق کو ایک ساتھ برتنے کا یہ کرشمہ سنسکرت ہی میں ممکن تھا۔ شاعری کے سلسلے میں النکار سمپر دائے نے چھٹی صدی سے نویں صدی تک اپنا سکہ چلایا اور شاعری کو مرصع ساز کا فن ثابت کرنے میں کسر نہ اٹھا رکھی۔ آنند وردھن نے رس اور دھون کے سدھانتوں کے امتزاج سے اپنا نظریہ سامنے رکھا اور صنائع اور آرائش نقطۂ نگاہ کو تہہ نشین اختیار کرنے پر مجبور کر دیا۔ اس کو انگیخت کرنے کے لیے دھون ضروری ہے، یہ تصور آنند وردھن ہی کا تھا۔ اس سدھانت کے مفسرین پر قدیم شٹر درشنوں (षड दर्शनों) کا بھی اچھا خاصا اثر تھا۔ جس اصول اور ضابطۂ فکر سے کسی مفسر کا تعلق تھا اس سے متاثر ہونا اور اسے اپنا رہبر فکر بنانا اس مفسر کے لیے فطری عمل تھا۔ یہ درشن بھی آخر کار ضوابطۂ علم ہی تو تھے اور زندگی کے متعلق اور کائنات کے بارے میں ایک زاویۂ نگاہ پیش کرتے تھے۔ کوئی امتزاج و توازن کو اپنا طریقہ مانے ہوئے تھا۔ تو کوئی تحلیل و تجزیہ کو۔ کس کا زور عقل و منطق پر تھا تو کسی کا نفسیات و مابعد الطبیعیات پر۔ کسی کے لیے استدلال مشعلِ راہ تھا تو کسی کے لیے انسلاکات اور جذباتی رشتے۔ انھیں درشنوں سے تصور کائنات قائم ہوتا تھا۔ بھٹ لولٹ میمانسک (मीमांसक) ہیں پورو میمانسک کرم کانڈی ہے یعنی مذہبی رسم و رواج کو اہمیت دیتی ہے۔ اور انھیں معقول بنا کر پیش کرتی ہے۔ پورو میمانسا کے معتقدین ہیئت پرست اور رسمیات پسند ہیں۔ دینی فرائض کا علم ہی پورو میمانسا کا ضابطہ ہے۔ منطق و استدلال سے ہیئت پرستی اور ritalism کو معقول ثابت کرنا بڑی ریاضت کا کام ہے۔ بہر حال پورو میمانسا اصول انتقاد اور منہاج تفسیر کی داغ بیل ڈالتی ہے۔ لولٹ اس کی افزائش (उत्पत्ति) کے نظریے کے موید ہیں۔ وہ اپنے نظریۂ اطلاق

کے قائل بھی ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ رس تمثیلی عمل (अभिनय)(Acting) یعنی اداکاری اور مکالموں میں رہتا ہے لیکن پیش کش کے چمتکار کے وسیلے سے ناظرین تک پہنچ جاتا ہے۔ رس اس طرح کی رسمیاتی اور اسلوبیاتی استحضار کے ذریعے اپنی ترسیل کرتا ہے۔

بھٹ نائک سانکھیہ (सांख्य) کے پیرو ہیں۔ تجربہ حواس خمسہ کی کمائی کے طور پر حاصل ہوتا ہے۔ پانچوں حسیں اپنے اپنے شعبے کے تجربات اکٹھا کرتی ہیں۔ سانکھیہ نے تجربے کے حصول کی بڑی عمدہ نفسیات پیش کی ہے۔ یہی تجربہ شاعر کے اظہار میں محفوظ و موزوں ہوکر سامنے آتا ہے۔ اداکار (نٹ) دلالتوں کے ذریعے ان کے معانی کی پرتیں کھولتا ہے اوران کے مافیہ کو ناظر تک پہنچاتا ہے۔ اس میں اس کی اداکاری کا زبردست رول ہوتا ہے۔

شری سنکک (श्री शकुक) نیائے درشن کے مقلد ہیں یعنی نیا یک (न्यायिक) ہیں۔ یہ مکتب فکر سریت اور اخلاقیت کا بہت زیادہ قائل نہیں۔ عرفانِ ذات کا حصول اس کا مقصد ہے ورعرفان ذات ایک دم حاصل نہیں ہوتا، درجہ بدرجہ حاصل ہوتا ہے اور رفتہ رفتہ۔ ویدوں کا سنا ن پر تعقل و تفکر کا مسلسل عمل، غور و فکر، ان کے مسائل و بیانات پر محویت و استغراق معرفتِ خودی اور عرفان ذات کے مراحل طے کراتے ہیں اور انھیں دل و دماغ اور حواس و روح کے قریب لاتے ہیں۔ فلسفے کا مسلسل مطالعہ اور صاحبانِ حال و اہل علم کی صحبت و ارشاد اوران کے ساتھ ہمکلام ہونے سے اس کی طرف جانے والے رستے اپنے آپ کھلتے چلے جاتے ہیں۔ علم حاصل کرنے کے لیے جن وسائل کی ضرورت پڑتی ہے ان میں پرمان (प्रमाण) اشبد (अशब्द) اور انمان (अनुमान) شامل ہیں۔ پرمان کے لغوی معنی تو ثبوت کے ہیں لیکن نیائے درشن والے اس سے راست مشاہدہ اور حسی تجربہ مراد لیتے ہیں۔ حواس کو ہونے والا سیدھا تجربہ ہی پرمان ہے۔ شبد کے معنی آواز یا لفظ ہیں لیکن نیائے کی اصطلاح میں شبد کسی معتبر و مستند شخص کے ارشادات کے معنی میں آتا ہے۔ گویا حدیثِ بزرگاں اور پیر و مرشد کے پند و نصائح کو شبد مانا جائے گا۔ انمان کے معنی ہیں اندازہ۔ اصطلاح میں استنتاج اور قیاس کو انمان کہا جاتا ہے۔ شری سنکک کے نزدیک رس نہ پیدا ہوتا ہے، نہ اس کی افزائش ہوتی ہے نہ اس کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ رس کا سود لینا بھی امکان کے باہر کا عمل ہے۔ مستقل جذبہ یا مرکزی خیال ترقی پذیر ہوتا ہے اپنی توسیع بھی کرتا ہے۔ جب اس کا اجمال اپنی تفصیل میں جاتا ہے تب اس کا یہ عمل کسی نہ کسی رس کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ واکار جب کسی مستقل جذبے یا خیال کے ابھاروں کو اپنے تلفظ،

لہجے، چہرے کے اُتار چڑھاؤ اور اداکاری کے ذریعے ادا کرتا ہے تو اس کے عمل کے کرشمے سے اس رس کا ایک موہوم ناظر کے دل و دماغ میں بنتا چلا جاتا ہے۔ اپنے روبرو چلنے والے تماشے یا منظر میں وہ ناظر کسی نہ کسی رس کی نشاندہی کر لیتا ہے گویا کہ رس محض وہم یا احساس ہے۔

شری سنکک تو نیا یک یعنی منطق و استدلال کے قائل تھے مگر ان کے شاگرد ابھنو گپت (अभिनवगुप्त) اُتر میمانسا یعنی ویدانت کے عقیدت مند تھے۔ وہ برہم جگیاسا رکھتے تھے اور وحدت الوجود پر ایمان رکھتے تھے ابدی حقائق اور روزمرہ کے واقعات (नित्यानित्य) میں امتیاز کرتے تھے۔ ابھنو گپت نے نظریۂ رس کی بنیاد ایک قسم کی اظہاریت کو قرار دیا تھا۔ اگر ناظر صاحب ذوق ہو اور شاعری و تمثیل کا اعلا مذاق رکھتا ہو تو بھاؤ، وبھاؤ، سنچاری وغیرہ کے مجموعی عمل سے اور شبد کی و یجنا شکتی کی مدد سے رس کا اظہار اس کے دل و دماغ میں ہوتا ہے۔ مٹی پر جب پانی پڑتا ہے تو اس کے اندر چھپی ہوئی سوندھی سوندھی گندھ کے جاگنے اور پھیلنے اور اداکاری یا قرأت کے باعث اُبل پڑنے والے رس کے درمیان بڑی مماثلت ہے۔

رس سدھانت کے اصول، نظریے، تصور، تکنیک اور تفصیلی عوامل سے آگاہ ہونے کے بعد اردو کے ان شاعروں کی یہ ڈینگ کہ جس شے کو رس کہا جاتا ہے اس سے اردو والوں کو انھیں نے آشنا کیا ہے، کس قدر بچکانہ اور کھوکھلی لگتی ہے۔ کیفیت واثر ہر زبان کی اچھی اور کامیاب شاعری کا خاصہ ہے۔

خواہ کسی مکتبِ فکر یا سمپردائے سے کسی آچاریہ کا تعلق ہو مگر تمام آچاریہ رس کے جمال و جلال اور اقتدار و کمال کے قائل ہیں۔ النکار، دھونِ یا وکروکتی کو بنیادی یا مرکزی یا ادبی اہمیت دینے والے بھی رس کی اثر انگیزی کے قائل ہیں۔ فارسی اور اردو کے قصائد، مثنوی، غزل، نظمیں سبھی میں کوئی نہ کوئی یا کئی کئی رس ملتے ہیں۔ مراثی میں کرن رس کے علاوہ ویر اور شانت رس بھی ہوتا ہے۔ انیس و دبیر کے شاہکاروں میں رَوَدّر اور ادبھت رس بھی داد طلب ہوتا ہے۔

بعض نبض شناسانِ شاعری نے شانت رس کو ناممکن الوجود قرار دیا ہے۔ عمل سے دنیا کبھی خالی نہیں رہی۔ فعلیت و فعالیت قانونِ تخلیق و تکوین کی اساسی قدر ہے۔ دنیا کی بے ثباتی اور ناپائیداری اور اوّل و آخر فنا کا عقیدہ رکھنے والے بھی فکرِ نجات اور اپنے معشوقِ حقیقی سے وصال آسودگی کی آرزو میں شب و روز مرتے کھپتے رہتے ہیں اور جہاں دل میں یا دماغ میں کوئی جذبہ یا کوئی خیال متحرک و موجزن ہو وہاں سکون کہاں۔ نردید یا بے نیازی یا استغنا فقر کی بڑی

ہی کٹھن منزل ہے جو ہر کسی کو حاصل نہیں ہوتی۔ شانت رس کے خلاف ایسے دلائل پیش کرنے والوں کی تعداد بھی کم نہیں ہے۔ ایسے مفکرین بھی ہیں جو نو نہیں دس رسوں کے قائل ہیں۔ دسواں رس واتسلیہ (वात्सल्य) ہے جس کا مستقل جذبہ (یا مرکزی خیال) ممتا اور شفقت ہے اس کا آلمبن اولاد یا کوئی اور چھوٹا عزیز اُدّیپن بچے کا گھٹنوں چلنا، بھاگنا دوڑنا، معصوم باتیں، شوخی شرارت، وغیرہ ابھاو ہونا ہنسنا، رونا اور سنچاری بھاو ل ڈ دار، پیار، مسرت وغیرہ میں سے ایک یا کئی ہو سکتے ہیں مگر اکثریت کی رائے میں واتسلیہ بھی ایک جذبۂ محبت ہے اور شرنگار رس ہی کے ضمن میں اس پر بحث کی جانی چاہیے۔

ध्वनि (دھون، یا دھونی با تصغیر یائے معروف) لغوی معنی میں آواز اور اس کی گونج کو کہتے ہیں۔ تار پر ضرب کے بعد یعنی مضراب یا انگلی کی چوٹ سے پیدا ہونے والی نمایاں ضرب کی آواز کی گونج کے بعد آواز کے جن ارتعاشات سے کان محظوظ ہوتے ہیں وہ دھون ہے۔ ضمنی اور کلیتاً غنائی آواز بھی دھون روزمرہ میں اور عام بول چال میں دھون رہ گئی۔ شبد بولتا کچھ ہے اور کہتا کچھ ہے۔ نگاہیں کہیں رہتی ہیں اور اشارہ کہیں۔ گویا شبد کے اندر چھپے ہوئے اشاراتی مفہوم کو، بین السطور معنی کو ابہام سے پیدا ہونے والی غالب معنویت کو دھون کہیں گے۔ دھون لفظ کو معنیاتی جھنکار ہے۔ اس جھنکار کو وینجنا شکتی پیدا کرتی ہے۔ شبد کی ابھدھا شکتی سے معنی اسی طرح اور وہی نکلتے ہیں جیسے مضراب کی چوٹ کی آواز۔ لکشنا شکتی سے پیدا ہونے والے معانی کی مثال ضرب اور بعد از ضرب کے ملے جلے ارتعاشات کی سی ہوتی ہے اور وینجنا تو ضرب کی آواز کے ڈوبنے کے ساتھ ابھرنے والی غنائی آواز پیدا کرتی ہے۔ اس مکتبِ فکر کی نوعیت کو محض سمجھنے کے لیے اسے اشاریت کہا جا سکتا ہے رس سمپردائے ناٹکوں کے عروج کے زمانے کی پیداوار ہے جب کہ دھون سمپردائے کاویہ اور خصوصاً گیت کاویہ کی اٹھان کے دور میں پنپا ہے۔ بھگتی تحریک اور عشق حقیقی کے جنون نے اسے فروغ دیا۔ یہ زمانہ وہ ہے جب تحریر کا چلن زوروں پر ہے اور شعر کہا نہیں لکھا جانے لگا ہے۔ محسوس فکر اور محسوس جذبہ زیادہ سے زیادہ مقبول ہو رہا ہے۔

در اصل دھون کا نظریہ رس کے نظریے ہی کی توسیع ہے۔ جیسا کہ واضح کیا جا چکا ہے رس کی افزائش کا دار و مدار منظوم تمثیل کی پیش کش پر تھا اور یہ پیش کش مکالموں کی ادائگی، اداکاری، ہاو بھاو، رقص و نغمہ کے ذریعے کی جاتی تھی۔ لکھی پڑھی اور گائی جانے والی شاعری کے شرائط اور

تقاضے دوسرے تھے۔ ملفوظ مصور شاعری تلفظ، لب ولہجے اور آواز کے زیر و بم سے اپنی کیفیات کی ترسیل کرتی تھی۔ تمثیلی اور غنائی شاعری کے درمیان بڑھتے ہوئے فاصلے کو کم کرنے کے لیے پل کا کام دھون سمپر دائے نے کیا۔

آنندوردھن کا بیان ہے کہ لفظ جب اپنے لغوی معنی کو اور مفہوم جب اپنی آتما پر قابو پا کر اور اپنا مطیع وفرماں بردار بنا کر کسی اور ہی مطلب کی طرف اشارہ کرتے ہیں تب دھون پیدا ہوتی ہے۔ ویجنا اور نحوی معانی میں فرق ہوتا ہے اور یہ فرق نو عناصر پر مبنی ہے۔ ان اشاروں کو بین السطور دھند لکے کی شاعرانہ فضا میں گونجتے ہوئے معنی تک نہ صرف ونحو کی رہنمائی پہنچا پاتی ہے اور نہ منطق۔ اس کی طرف رہبری کر سکتا ہے تو ذوق اور شاعرانہ مزاج۔ یہ اہل دل کے بس کی بات ہے۔

عربی شاعری کی روایت، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، اسواتی ہے۔ یونانی شاعری میں ڈرامائی عناصر اور سیاسی اور عدالتی خطابت کے اصولوں پر کاربند نظر آتی ہے اور ہندستانی شعری روایت، مکالماتی اور آشری خطابت یا گفتگو کے آداب و تکلفات سے وابستہ ہے۔ شخصی تبادلۂ خیال یعنی دو یا معدودے چند لوگوں کی آپسی گفتگو کے مطالعہ سے ہی ہندستانی بلاغت اور شعریات اخذ ہوئی۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوستانی علم شعر اور علم بدیع اور علم بلاغت میں نرم اور مدھم مدھم لب ولہجہ پایا جاتا ہے۔ سنجیدگی، بردباری اور متانت ظاہر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہندوؤں نے شاعری کو بنیادی طور پر لسانی (linguistic) اظہار نہیں مانا بلکہ شاعری کا مافیہ جذبات و محسوسات کو قرار دیا ہے۔ بے تکلف، بے بناوٹ، فطری راست شاعری کی اہمیت پر زور دیا گیا ہے۔ مرکزی خیال یا جذبہ خواہ کتنا ہی سادہ ہو۔ اس کی ساخت اور ترکیب دلکش پیچ وخم رکھتی ہے۔ وہ خیال خواہ کتنا ہی سیدھا سادہ ہو، اس میں احساس کی بڑی شدت ہوتی ہے۔ فکر محسوس شاعری کا مواد بنتی ہے۔

دھون سدھانت نے نہ صرف اپنے ماسبق سے نیا تصور شاعری پیدا کیا اور پرانی فکر کو ایک نئی ترکیب دی۔ دھون سدھانت نے ڈراما اور ترکیب بند والی شاعری میں توافق وتطبیق کا پل بنانے کا بڑا زبردست کارنامہ انجام دیا اور رس کے عمل کی اہمیت کو کم کیے بنا شعر کی جمالیات کا نیا

۔ یہ تمام استنباط ایڈون گیرو (Adwin Gerow) تحقیق سے ماخوذ ہے۔ دیکھیے The Literatures of India (یونی ورسٹی آف شکاگو) میں ان کا مضمون The Dhnamic School of Critism

نظریہ پیش کیا۔ دھون سدھانت نے رس کا اطلاق ناٹک کے بجائے شاعری پر کیا اور سب ولہجہ اور اشارہ و آہنگ کو اصل شعر قرار دیا۔ دھون وادیوں کا خیال ہے کہ شاعری اپنا مواد عالم حقیقت سے، زبان کے محاورے اور صناعانہ رواج سے اور لفظیات کے عالم تعبیر سے اخذ کرتی ہے۔ تحریری شاعری کے اظہاری نوامیس کی صورت میں اس سدھانت کو پیش کرنا دھون سدھانت کا کمال ہے۔

دھون کاویہ سے مراد اس شاعری سے ہے جو اپنے مفہوم و مافیہ کا اظہار تاثروں کے ذریعے کرتی ہے۔ لفظ کو قاموسی اور فرہنگی سیاق وسباق سے نکال کر روزمرہ اور مروجہ استعمال کی سطح پر برتنے والی شاعری اس لفظ کے نئے جذباتی اور محسوسات امکانات کی وسیع آفاق کھول دیتی ہے۔ معانی اگر لفظ کے ماتحت ہوجائیں یا لفظوں کے حدود میں بندھ جائیں یا الفاظ کے ظاہری رنگ وصوت کے پس پردہ چلے جائیں تو ایسی حالت کو (गुणीभूत व्यंग) کہتے ہیں۔ ویجنا اس حالت میں بہت ہی اوسط درجے کی کارگزاری دکھاتی ہے۔ چتر کاویہ (चित्रकाव्य) میں ویجنا اپنی کم ترین اور نہایت سطحی کارگزاری دکھاتی ہے۔ ایسی شاعری میں محض لفاظی ہوتی ہے اور اس کی صناعی بھی صرف چونکانے والی ہوتی ہے۔ لفظی بازیگری چتر کاویہ کا خاصہ ہے۔ اس میں نہ رس ہوتا ہے نہ بھاؤ اور نہ ایمائیت۔ دھون کاویہ بہترین اور افضل ترین مانا گیا ہے، گنی بھوت ویتگیہ اوسط درجے کی اور چتر کاویہ کو ارذل ترین مانا گیا ہے۔ آچاریہ وشوناتھ نے تو چتر کاویہ کو شاعری ماننے سے ہی انکار کردیا ہے کیونکہ اس میں مزہ ہوتا ہے نہ لطف تو اسے شاعری کیوں مانا جائے۔

آچاریہ دیو نے شاعری کو 'اور ے کچھ' (और कुछ) یعنی 'چیزے دیگر' کہا ہے۔ آنندوردھن کا نظریہ ہے کہ شاعری کی آتما النکار میں نہیں ہے اور نہ اس کے تکنیکی اوصاف میں بلکہ کاویہ کی آتما رس ہے اور رس کا موجب ویجنا ہے۔ نویں صدی عیسوی کے آنندوردھن نے رس اور دھون کو باہم دگر تحلیل کرکے سنسکرت شعریات میں انقلاب برپا کردیا۔ ان کے گرنتھ دھونیالوک (ध्वन्यालोक) نے ظاہری طمطراق اور زیورات و آرایشات کی جھوٹی اور عارضی دلکشی سے توجہ ہٹا کر شاعری کے مافیہ اور اس کی ترسیل پر مرکوز کی اور اشاروں، کنایوں اور استعاروں کو ترسیل کے آلات قرار دیا۔ صنائع اور بدائع (النکار) تو محض اسباب زیبائش ہیں۔ روح شاعری تو ان سب سے پیدا ہونے والی معنوی گونج اور جھنکار میں تلاش کی جانی چاہیے۔ دھون سدھانت

کو موٹے طور پر ایمائیت کہہ سکتے ہیں۔ ایک معنی تو وہ ہوتے ہیں جنھیں ایک نظر میں پڑھ کر یا ایک بار سرسری طور پر سن کر سمجھ لیا جاتا ہے ایک معنی وہ ہیں جو لفظوں میں نہیں ہوتے لیکن لفظوں کی چھیڑ چھاڑ سے جاگ پڑتے ہیں اور جنھیں سمجھ پانا ہنرمندوں، صاحبانِ ذوق، ذہین اور حساس قاریوں اور سامعین کے لیے ہی ممکن ہے۔ دراصل رس اور وکروکتی کے نظریات کو دھون کی تہہ نشیں موجیں کہہ سکتے ہیں لیکن ایک مکتبِ فکر النکار کا بھی ہے۔ النکار سمپردائے کا بول بالا دھون سمپردائے سے پہلے رہا۔ تیسری صدی عیسوی میں شعریات یا علم شعر کے لیے النکار کی اصطلاح استعمال ہونے لگی تھی۔ پانچویں صدی عیسوی کے آس پاس کاوی اور النکار دونوں کے بجائے ساہتیہ کا لفظ رواج میں آیا۔

النکار کے لغوی معنی ہیں شعر کی آرائش و زیبائش کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے والے وسائل۔ عام بول چال میں زیورات کو بھی النکار کہا جاتا ہے۔ دراصل شاعری میں سب سے پہلے ان صنائع پر نظر پڑتی ہے جن میں شاعری سجائی گئی ہے وہی نمایاں ہوتے ہیں۔ بعض علما نے النکاروں کو شاعری کے لیے ناگزیر ٹھہرایا ہے۔ تیرہویں صدی کے جے دیو پی یوش ورش (जयदेव पीयूषवर्ष) نے تو شاعری اور النکاروں کے درمیان وہی تعلق بتاتا ہے جو آگ اور حرارت کے درمیان ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

> ''النکار کے بغیر شاعری کا تصور کرنے کے باوجود اپنے آپ کو پنڈت کہنے والا
> شخص بغیر تپش و حرارت کے آگ کا تصور کیوں نہیں کرتا۔''

النکار سمپردائے کے مشاہیر میں چھٹی صدی کے ونڈی (दण्डी) ساتویں صدی کے بھامہ (भामह) نویں صدی کے وامن اور اُدبھٹ (वामन और उद्‌भट) شمار ہوتے ہیں۔ ان آچاریوں نے النکار کا مقصد محض آرائش و زیبائش اور صنائع نہیں بلکہ جوش اور شوق اور تجسس کو مشتعل کرنا بھی قرار دیا ہے۔ فطرت کی طرف سے بخشا گیا حسن و جمال بھی جو شباب کی طرح چھلک پڑتا ہے، النکار ہی تو ہے لیکن اس سمپردائے اور دھون سمپردائے کے مفکرین نے النکار کی اہمیت اور افادیت کو صرف اس حد تک تقسیم کیا ہے جہاں تک وہ افزائش رس میں معاون ہوتے ہیں یا وینجنا کی معنی خیزی کو بڑھاتے ہیں۔ النکار سمپردائے کے مسلمات کی تفصیل میں جانے سے پہلے سنسکرت کی اصطلاحات کو ان کے اپنے سیاق و سباق میں سمجھ لینا ضروری ہے۔ اکثر ہم اصطلاحات کے مروجہ معنوں کا اطلاق ماضی پر کر دیتے ہیں۔ عہد قدیم میں ایک لفظ کے معنی کچھ

اور تھے اور آج اسی لفظ کے معنی کچھ اور ہو گئے ہیں اور اس کا محل استعمال ایک دم بدل گیا ہے۔ مترادفات کے چکر میں آدمی پھنس جاتا ہے۔ ایک لفظ ہے چمتکار (चमत्कार) آج کل اس کے معنی ہیں کرشمہ یا کرامات۔ دراصل اس کے معنی ہیں چمکانا چونکانا، رواج اور عادات کے ماورا لے جانا، کوئی ایسا تجربہ کرانا جس کی توقع نہ ہو۔ چمتکار کا مادہ (चमस) ہے۔ آب و تاب تحیر و استعجاب، برجستگی، چابک دستی، حاضر جوابی، طنز اور غیر متوقع معنی آفرینی سے بھی چمتکار پیدا کیا جاسکتا ہے۔ النکاروں کا ایک کام قاری یا سامع کو چونکانا بھی ہے۔ اکثر اس کام کے لیے لفظی بازیگری کا سہارا لیا جاتا رہا ہے۔

بھامہ، دنڈی، اودبھٹ، رُدّرٹ، رُئیک اور پی یوش ورش وغیرہ نے النکار کو ہی کاویہ کی آتما مانا ہے۔ آنندوردھن، دامن، کنتک، ممٹ اور وشوناتھ کے نزدیک النکار شعر کے ظاہری حسن وتزئین کا وسیلہ محض نہیں بلکہ لفظ کا غیر معمولی استعمال النکار کی جان ہے۔ النکار کاویہ کے دھرموں میں سے ایک دھرم ہے۔ دھرم کے معنی ہیں فرض یا رسم یا منصبی عمل۔ رسوم بیان کو النکار کہتے ہیں۔ جب الفاظ کے منطقی، نحوی یا محاوراتی رشتے بدل دیے جائیں تب کوئی نہ کوئی النکار واقع ہوتا ہے اور اپنا چمتکار دکھاتا ہے۔ لفظ کا استعمال جب خرق عادت کی مانند ہو اور شاعرانہ اظہار و انداز بیان میں کوئی انوکھا پن، حسن یا معنوی وسعت و تعمق پیدا کرے تب النکار روبہ عمل ہوتا ہے۔ النکار علم بیان کی صنعتیں ہیں۔ ان کے کئی اقسام ہیں صنعتوں کو جب مساوی تعداد میں دہرایا جاتا ہے تب انپر اس (अनुप्रास) پیدا ہوتا ہے۔ تجنیس حروف (Alliteration) کو انپراس کہتے ہیں یہ تکرار ایک بار ہو تو چھیکانپراس (छेकानुप्रास) یک لفظ کئی بار آئے اور ذو معنی ہو تو لاٹانپراس (लातानुप्रास) ہوگا۔ ایک ہی لفظ کئی بار دہرایا جائے مگر ہر بار نئے معنی میں آئے تو یمک (यमक) ہو اور جب کسی مصرعے یا شعر یا مجموعۂ الفاظ کے دو یا دو سے زیادہ مفہوم برآمد ہوں تو شلیش (श्लेष) النکار ہوا۔ یہ بھی النکار حروف یا الفاظ کی تکرار پر منحصر ہیں یعنی صنائع لفظی ہیں ارتھالنکار (अर्थालकार) یعنی صنائع معنوی الگ ہیں۔ جیسے اُپما (उपमा) یعنی تشبیہ روپک (रूपक) یعنی استعارہ۔ اُتپریکشا (उत्प्रेक्षा) مشبہ بہ میں مشبہ کا تصور اننّ وئے (अनन्वय) مشبہ کو مشبہ سے تشبیہ دینا اَپنھت (अपन्हुति) جب مشبہ کو قبول نہ کرتے ہوئے بھی مشبہ بہ کو تسلیم کیا جائے۔ مثلاً: کاغذ تصیلی کے پھول تو نہیں لیکن ان پر حروف بھنوروں کی طرح منڈلا رہے ہیں۔ اَنیوکت (अन्योक्ति) جب کسی حاضر کی تعریف کسی غیر حاضر کے حوالے سے کی جائے۔ بیاج

ستوتی (व्याज स्तुति) بظاہر تذلیل مگر اصل میں تعریف و توصیف۔ بیاج نند (व्याज
निन्दा) بظاہر تعریف مگر دراصل تذلیل۔ ات شیوکت (अतिशयोक्ति) یعنی مبالغہ۔ سماس
(समास) حاضر کے بیان میں غیر حاضر بھی نمایاں ہو ورودھابھاس (विरोधाभास) ظاہر میں
مخالفت لیکن اصل موافقت (تضاد) وشیشوکت (विशेषोक्ति) اسباب موجود ہوں مگر کام نہ
بنے۔ مثلاً برکھا رت میں بھی من پیاسی۔ وبھاونا (विभावना) جب اسباب نہ ہوں اور کام بن
جائے۔ مثلاً بے موسم برسات۔ سوبھاوکت (स्वभावोक्ति) کسی شے یا منظر یا عمل کا ہو بہو
عکس پیش کر دیا جائے۔ آسنگت (असंगति) باعث کہیں اثر کہیں 'کہیں ہیں نگاہیں کہیں ہے
نشانہ' یا میرا ہی ایک مصرع: 'منزلِ مقصود ان کی اور میں محوِ سفر' سندیہ گمان یا شبہ 'نازکی اس کے
لب کی کیا کہیے۔ پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے۔'' بھرانت مان (भ्रान्तिमान) یعنی مکر و فریب،
دھوکا، دو چیزوں میں مماثلت اور یکسانیت کے باعث ایک پر دوسرے کا دھوکا ہونا۔ دُرشٹانت
(दृष्टान्त) مثال دینا۔

یہ تمام اقسام النکار کے صنائع بدائع کے طور دیے گئے ہیں۔ دھونیالوک میں آنند وردھن
النکاروں کو رسوں سے متعلق بتاتے ہیں اور صرف انھیں النکاروں کو شاعری میں برتے جانے
کے لائق مانتے ہیں جو رس کی افزائش کرتے ہوں۔ بے کیف، بے لطف، محض بازیگرانہ
النکاروں کو وہ نقصوں اور حشو و زوائد میں شمار کرتے ہیں۔ مشبہ بہ شاعر کے دل میں رہتا ہے۔
النکار کے معتقدین اور شائقین رس کو کاویہ کی آتما مان کر قبول نہیں کرتے بلکہ چمتکار
بڑھانے میں مدد کرنے والا النکار مانتے ہیں۔ النکار سمپردائے چمتکار پر مور دیتا ہے۔ وہ شعر ہی
کیا جو چونکا نہ سکے۔

نویں صدی عیسوی سے شاعر اور علمائے شعر النکاروں کے تکلف اور بوجھل آداب سے
پنڈ چھڑانے کی کوشش میں لگے ہوئے نظر آتے ہیں۔ مناعی، مرصع سازی اور لفاظی ہی مقصد
شاعری نہیں ہو سکتے۔ نہ الفاظ سنگ و خشت ہیں اور ارنہ شاعری معماری۔ اس جمالیاتی اور
نفسیاتی بغاوت میں دھونی سدھانت کے مفسر و مجدد آنند وردھن ریت سدھانت کے موید و منکر،
وامن اور کروکت سدھانت کے پیش کرنے والے کنتک یا کنتل پیش پیش ہیں۔ کنتک دسویں
صدی عیسوی کے ہیں۔ آنند وردھن اور وامن دونوں نویں صدی عیسویں کے ہیں۔ تعجب کی
بات ہے یعنی حیرت انگیز اتفاق ہے کہ بھامہ، وامن، آنند وردھن، کنتک، ابھنوگپت، ادبھٹ،

جیسے عظیم المرتبت اور جید علما و فضلائے علم و شعر کشمیری تھے۔ بھامہ اور ادبھٹ نے النکار کی وکالت کی، وامن نے ریت کی حمایت میں لکھا، کنتک وکروکت جیوِتم کے مصنف تھے۔ ناٹیہ شاستر کے یعنی رس سدھانت کے مرشد بھرت کے بارے میں معلوم نہ ہوسکا کہ وہ کس علاقے کے تھے ان کے بارے میں تو یہ بھی نہیں معلوم کہ تھے بھی یا نہیں۔ ناٹیہ شاستر کے ایک اہم اور قابل غور مفسر وشوناتھ البتہ اڑیسہ کے تھے۔ آنند وردھن اور ابھنو گپت نے دھون سدھانت کو بڑے زور و شور سے پیش کیا تھا۔ یہ موضوع اس بات کی تحقیق کی دعوت دیتا ہے کہ کشمیر کی سرزمین پر رس سدھانت کیوں نہیں پنپ سکا۔ کیا عہد قدیم میں وہاں ناٹک کا چلن نہ تھا؟ کیا وجہ ہے کہ کشمیر میں خالص شعری نظریے اور شاعری کے تنقیدی اصولوں پر ہی غور ہوتا رہا؟

ریت (रीति) کے کئی معنی ہیں۔ اسلوب، رسم، رواج، روایت، منہاج، طریق، قاعدہ، ضابطہ، ڈھنگ، وغیرہ۔ علم شعر کی اصطلاح کے طور پر ریت کو طریق یا ترکیب ہی کہنا مناسب ہے۔ وامن کے لیے ریت جانِ شعر اور اصلِ شاعری کا دیہ کی آتما ہے۔

سنسکرت شعریات میں شبد کے دس گنوں (गुण) کا ذکر کیا گیا ہے۔ وامن نے ہی گنوں کی اصطلاحی تعریف کی تھی۔ کہ گن زینتِ شعر کے عنصر ترکیبی ہیں: (काव्य शोभाय कत्तारों धर्मा) دھون سدھانت کے چلن کے پہلے گنوں کو کاویہ شوبھا کے عناصر ترکیبی مانا جاتا رہا۔ دھون سدھانت نے ان کا رشتہ الفاظ کے معنوں سے نہیں سیدھے رس سے جوڑا۔ بھرت اور ڈنڈی نے شبد کے دس گن گنائے تھے۔ بھوج تک ان کی تعداد 72 ہوتی ہے۔ بعد میں گنوں کو حکیمانہ تحقیق و تدوین کا موضوع بنایا گیا اور بھامہ نے ان کے بارے میں جو تحقیق کی اس کی بنا پر ممٹ نے انھیں تین قرار دیا، مادھریہ (माधुर्य) اوج (ओज) اور پرساد (प्रसाद)۔

مادھریہ: حسن، احساسِ مسرت، شیرینی، وقار اور لطف عطا کرنے والا وصف مادھریہ ہے۔ بے چینی، بے قراری، چنچلتا اور بے تابی میں کمی لاکر تسکین و اطمینان کی فضا قائم کرنے والا اور من کو سکھ پہنچانے والا وصف مادھریہ ہے۔ اس میں بڑا انکسار اور خلوص ہوتا ہے۔ اپنا پن ہوتا ہے۔ مٹھاس، ٹھنڈک اور نرمی ہوتی ہے۔ مادھریہ گن کے زیر اثر احساس یہ ہوتا ہے کہ یہ تازگی، شگفتگی اور دلکشی کی شبنم قطرہ قطرہ دل پر گر رہی ہے۔

اوج: قوت، جلال، مردانگی، طمطراق، ہمت و شجاعت، اشتعال اور جوشِ خودی بیدار کرنے والا گن، شعلہ جیسے بار بار لپکے اور آسمان پر جھپکے۔ (Grand style)

پرساد: تبرک، تحفہ، ثواب، احسان، دعاؤں کی قبولیت کے احساس کا یقین میں بدلنا۔ برکت کا حصول اور توسیع کا احساس۔

مادھریہ سجدۂ شکر کی کیفیت ہوتی ہے جو کچھ حاصل ہونے پر ہی کیا جاتا ہے۔ اس سے ایک شانت، گمبھیر، مسرور احساس پیدا ہوتا ہے اور تسکین و اطمینان حاصل ہوتا ہے۔ اوج سے قوت و ہمت، ہمت و جرأت، سرخروئی اور بلند حوصلگی کا احساس ہوتا ہے۔ شان و شوکت اور فتح مندی کا تاثر پیدا ہوتا ہے۔ ولولہ پیدا ہوتا ہے۔ پرساد گن رحمت و برکت، سعادت و نصرت کے نزول کا احساس دلاتا ہے۔ قبولیت دعا سے حاصل ہونے والی مسرت، کھلتی اور پھیلتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔ Benediction کا عالم روبرو ہوتا ہے۔ پدماسن لگا کر اور اپنے دل و دماغ کو بے لگام چھوڑ دینے سے، دھیان میں آزادانہ گھومنے پھرنے سے جیسا احساس ہوتا ہے ویسا ہی احساس پرساد گن دلاتا ہے۔

دس گنوں کی فہرست پر بھی نظر ڈال لی جائے:

श्लेष (شلیش) = کثرتِ معانی अर्थ व्यक्ति (ارتھ ویکتِ) = اظہار مطلب

प्रसाद (پرساد) = عطا، برکت، تبرک उदार (اُدار) = وسیع النظر

समता (سمتا) = مساوات ओज (اوج) - قوت، جلال

माधुर्य (مادھریہ) = الطاف و اطمینان कान्ति (کانت) = نور، آب و تاب

सुकुमारता (سُکمارتا) = نزاکت समाध्यम (سمادھیم) = ارتکاز

دس گنوں کو کم کرتے کرتے تین بنا دینا واقعی کمال تدقیق ہے۔

شبد کی شکتیوں سے کام لینے کی ترغیب دھون سدھانت سے ملتی ہے۔ ان شکتیوں کو دلالتیں اور سعادتیں کہا جا سکتا ہے۔ ریتِ واد شبد کے گنوں کے اظہار و عمل سے قفلِ ابجد کھولنے کی ترکیب سکھاتا ہے۔ ریتِ وادی شعر شبد اور ارتھ کے گن دھرموں سے اپنا ہے۔ ریتِ واد کے آچاریہ وامن اپنے عہد میں رائج النکار واد کو کھوٹا سکہ ثابت کرتے ہیں۔ جسم کی آرائش و تزئین کرنے والے النکاروں کو کاویہ کی آتما سے کیا سروکار۔ النکار تو ایک ہی کافی ہے اور وہ ہے اُپما (تشبیہ)۔ دوسرے تمام اُپما ہی کی مایا ہیں۔ النکاروں کا سارا کا سارا چکر اُپما ہی کا چلایا ہوا ہے۔ اپما کے علاوہ اور سارے النکاروں کی تفصیل و تحلیل بال کی کھال اتارنے کے مصداق

ہے۔ سنسکرت میں اپما کی بڑی توقیر ہے۔ اپما کا نقطۂ عروج کالیداس مانا گیا ہے۔ (उपमा कालीदासय) کہہ کر کالیداس پر اپما کو ختم ہوا مانا گیا ہے۔ گویا وامن اپما ہی کو النکار مانتے ہیں اور اسے کافی گردانتے ہیں۔

وامن اس کے وجود کو اور اس کے فعال ہونے کو تسلیم کرتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ النکاروں کا مقصود رس نہیں ہے نہ رس کو کاویہ کی آتما مانا جاسکتا ہے۔ رس شاعری کی آب و تاب کو بڑھاتا ہے اور شاعری کے حسن کے نور میں اضافہ کرتا ہے۔ (दीप्त रसात्यकन्ति) کاویہ کی آتما تو ریت (रीति) ہے۔ ریت نہیں تو شاعری بے جان ہے۔

ریت سدحانت بھی ہے اور اسلوب یا طرزِ نگارش یا اندازِ بیان کو بھی کہتے ہیں۔ وامن نے تین ریتیاں گنائی ہیں جب کہ وشون اتھ نے چار۔ وشوناتھ کی چار ریتیاں ہیں ویدربھی، گوڑی، پانچالی اور لاٹی۔ وامن پہلی تین کے قائل ہیں چوتھی کو تسلیم نہیں کرتے۔ یہ تین یا چار ریتیاں ہندستان کے بعض علاقوں کے ناموں سے منسوب ہیں۔ ویدربھی یعنی برار کی۔ پانچالی یعنی پنجاب کی، گوڑی یعنی بنگال کی اور لاٹی یعنی گجرات کی۔

ویدربھی : سادہ و پرکار، مادھریہ گن والی

گوڑی : طرزِ جلیل، اوج گن والی، بھاری اور بوجھل زیورات سے لدی پھندی

پانچالی : فطری اور سادہ اسلوب، ویدربھی اور گوڑی سے بچے ہوئے عناصر سے مرکب۔

لاٹی : ویدربھی اور پانچالی کے درمیان کا اسلوب

ان اسالیب یا ریتیوں کا بالترتیب۔ Natural, Asiatic, Autic اور Rhadian کے مقابل رکھ سکتے ہیں۔ ریت سمپر دائے نے اسلوبِ نگارش، بندشِ الفاظ اور ترکیب پر بہت زور دیا۔ حسنِ ترکیب اور دلکشیِ جسم کو اتنا ہی ضروری قرار دیا جتنا صحتِ جسم اور قوت روح کو۔ مخصوص گنوں کے مطابق کی گئی شعری ترکیب ہی ریت ہے۔ (विशिष्टा पदरचना रीति)

نویں دسویں صدی عیسوی میں شعریات پر غور و فکر میں مستغرق کنتک یا کنتل کا گرنتھ وکروکت جیوتم (वक्रोक्ति जीवितम) بھی کسی طرح کم اہمیت کا حامل نہیں وکر (वक्र) یعنی ٹیڑھا میڑھا آڑا ترچھا اور اُکت (उक्ति) یعنی بیان، اظہار، قول، گویا پیچیدہ قول بیانِ مستدیر، اظہارِ مخفی، طرزِ نگارش، گھما پھرا کر کہی گئی بات وکروکت ٹھہری۔ وکروکت پر ابہام کا گمان بھی ہونے لگتا ہے۔

سنسکرت میں ایک اصطلاح اور مروّج ہے اور وہ ہے (काकु) یہ اصطلاح موسیقی میں بھی چلتی ہے۔ اس کے معنی موٹے طور پر لہجے کے ہیں۔ لہجے سے کسی جملے کا مطلب کچھ سے کچھ ہو جاتا ہے۔ آواز کے اتار چڑھاو اور بول بناو سے کسی فقرے کے معنی کا صحیح تعین ہوتا ہے۔ طعن و تعریض تو لہجے پر ہی منحصر ہیں۔ گویا ہر متکلمہ یا متلفظ بیان اپنے معنی کی ترسیل کے لیے اپنے ادا کرنے والے کے لب و لہجے کا محتاج ہے۔ تلفظ اور لب ولہجہ بدل کر اور ہاو بھاو کی تبدیلی کے ذریعے الفاظ سے پیدا ہونے والے معنوں کی جھنکار کچھ سے کچھ کی جا سکتی ہے۔

کنتک کے لیے وکروکتِ (वक्रोक्ति) ام الصنائع ہے کیونکہ ہر صنعت اور ہر بدعت کسی لفظ، بندش، محاورے جملے یا مصرعے کے معانی وہ نہیں رہنے دیتی جو سطح پر نظر آتے ہیں یا جنھیں الفاظ اور ان کے رشتے ظاہر کرتے معلوم ہوتے ہیں، تمام النکار انھیں ادا کرنے والے یعنی ان کے مصنف یا شاعر کے ارادہ و مقصد تک یا اس کے قریب پہنچا دیتے ہیں۔ ان کے برتنے سے شعر بلیغ ہو جاتا ہے۔ شاعر کا بیان غیر معمولی اور مخصوص ہو جاتا ہے، اس کا لفظ تفہیم کی سطح سے بہت اوپر اٹھ کر الگ جا کر گونجتا ہے۔ زمان و مکان کی حدوں کو پھاند کر تخیل و تصور کے ماورائی عالموں میں لے جاتا ہے، شراب کو مے و صہبا نہ کہہ کر آتشِ سیال کہتا ہے۔ آسمان اس کے لیے چکی اوپری پاٹ بن جاتا ہے اور کبھی جام واژگوں نظر آتا ہے۔

کالیداس نے شکنتلا اور وکرمورو شیم کے قصے اور کردار مہابھارت سے اٹھائے لیکن ایک ایسے تناظر اور فضا میں انھیں پیش کیا کہ وہ اس کے اپنے ہو گئے۔ فردوسی کے شاہنامے میں بھی قدیم ایران کے افسانے ہیں۔ مگر ان کا رنگ و آہنگ ایک دم نیا ہے۔ اس طرح قصوں اور کرداروں کی تعبیر اور ان کے تفاعل کی زمین بدل کر وکروکتِ کی مثالیں قائم کی گئی ہیں۔ سیاق یا قصے کو (प्रकार) کہتے ہیں جس کے معنی موضوع، حادثہ، واقعہ، عدالت میں چلنے والا مقدمہ وغیرہ بھی ہیں۔ مذکورہ مثالیں پرکرن وکروکت (प्रकरण वक्रोक्ति) کی ہیں۔ النکاروں کو واکیہ وکرتا (वाचय वक्रता) اور دھونی کو (उपचार वक्रता) کے تحت رکھا گیا ہے۔ واکیہ یعنی کلمہ یا جملہ اور اپچار یعنی تفاعل، معاملہ، سلوک وغیرہ۔

شعر ورنوں سے بنتا ہے، شعروں سے بند اور بندوں سے نظم کا ایک پرکرن (प्रकरण) یا قصہ اور اشعار کے انھیں مجموعوں سے نظم یا کاویہ بن جاتا ہے۔ ورن سے مراد حرف بھی ہے اور لفظ کے اجزا بھی۔ وکروکتِ ورن کے انجنا سے بھی پیدا ہوتی ہے، مصرعے کے بانکپن سے بھی،

بندکی نیڑھ سے بھی، موقع کے ترچھے پن سے بھی اور بندش کے آڑے ترچھے پن سے بھی۔

کنتک نے (वर्णविन्यास वक्रता) ورن ونیاس وکرتا، (पदप्रबंध वक्रता) پد پورواردھ وکرتا (पदअंतरार्ध वक्रता) پراتر اردھ وکرتا (वाक्य वक्रता) واکیہ وکرتا (प्रकरण वक्रता) پرکرن وکرتا اور (प्रबन्ध वक्रता) نام کی چھ وکرتاؤں کا تصور کیا ہے۔ وکروکت سدھانت میں طنز کا مفہوم irony کے مفہوم سے ایسا گھل مل گیا ہے کہ اس کا مترادف بنانا محال ہو گیا ہے۔ بیانِ متدیر کہہ کر کام چلانا پڑ رہا ہے۔ انپر اس، یمک وغیرہ ورن ونیاس کے تحت آتے ہیں اور ان النکاروں کو سہج (सहज) بنا کوشش کے بے تکلف شکل ہی میں برتنا مناسب ہے۔ انپر اس کئی طرح کے ہیں چھیکانپر اس، ورتیانپر اس، شرتیانپر اس لاٹانپر اس، اور انتیانپر اس۔ رس کے موافق مضمون کو بار بار پاس رکھ کر ترکیب دینا، تجنیس حرفی یا تکریر۔

چھیکانپر اس (छेकानुप्रास) میں حرف مکرر ایک دوسرے سے سٹے ہوئے ہوتے ہیں۔

'لال سیبوں کا سبز سبز پتوں سے جھانکنا نہ دیکھو گے۔'

یا... 'سری کر بین کے تاروں پہ کوئی گیت گا'

ورتیانپر اس (वृत्यानुप्रास) ایک یا کئی مصمت الصوت حروف کا بار بار دہرایا جانا، جیسے 'تصور تاج کا تصویر سے تم کر نہ پاؤ گے'

لاٹانپر اس (लाटानुप्रास) الفاظ اور مصرعے کے ٹکڑے بار بار دہرائے جائیں یعنی ایک ہی مجموعہ والفاظ دہرایا جائے، جیسے:

राग हृदय जाके बसे, विपत्ति सुमंगल ताहि

राम हृदय जाके नहीं, विपत्ति सुमंगल ताहत

یمک (यमक) کسی جملے یا مصرعے میں الفاظ کی تکرار کئی بار کی گئی ہو لیکن جب پڑھو ایک نیا مفہوم ذہن میں آوے تب یمک النکار ہوتا ہے۔ اُردو میں اس کے مقابل صنعت ادماج یا ذومعنین کو رکھ سکتے ہیں اور شلیش (श्लेष) وہ النکار ہے جس میں ایک ہی لفظ اسی مصرعے میں شمار کیے ہوئے مختلف فاعلوں کے حوالے سے مختلف معنی دیتا ہے۔

'سبرن کو کھوجت پھرے کوِ ویبھچاری'

سبرن دراصل سورن (सुवर्ण) کا تدبھو روپ ہے یعنی شاعر (कवि) اچھی آوام والے دلکش حرف کی تلاش میں ہے۔ سبرن کے معنی نازنین وحسینہ بھی ہیں یعنی ویبھچاری (بدکردار شخص) حسینہ

کو ڈھونڈھتا پھر رہا ہے سبرن کے معنی سونا (स्वर्ण) بھی ہیں جس کی ٹوہ میں چور پھر رہے ہیں۔

النکار میں رعایتِ لفظی اور رعایت معنوی بھی آجاتی ہے۔ رعایت معنوی رکھنے والے النکار نفسیاتی اور جذباتی انسلاکات کے ذریعے الفاظ سے وہ کہلا لیتے ہیں جو بظاہر وہ نہیں کہتے۔ ایسی رعایتیں ہی رس اور دھونِ کا باعث بنتی ہیں۔

النکار دو طرح کے مانے گئے ہیں شبد النکار (صنائع لفظی) اور ارتھ النکار (صنائع معنوی) صنائع لفظی سے اشعار کے ظاہری حسن کی دلالت ہوتی ہے جو عارضی ہوتا ہے اور صنائع معنوی اس کے اوصاف اور اندرونی خوبیوں پر دلالت کرتے ہیں اور اشعار کی معنویت میں رنگارنگی اور تہہ داری پیدا کرتے ہیں۔ ایسے ہی النکار دھونِ، ریتِ اور وکروکت سدھانتوں کو تقویت پہنچاتے ہیں اور ان کے تفاعل کی کامیابی میں معاون ثابت ہوتے ہیں۔

وکروکتِ کو کنایہ بھی کہہ سکتے ہیں اور طرزِ بلیغ سے اس کی مشابہت بھی قابل غور ہے۔ بہر حال شعریات کے اصل اور نظریہ کی حد تک وکروکتِ گھما پھرا کر اور اشارے اشارے میں ایسے معنوں کی طرف توجہ کھینچنے کا آلہ ہے جس کی طرف دھیان پہلی بار میں نہ جائے۔ معنویت کے سامع کے تاروں کو جذبہ واحساس کی مضراب سے چھیڑنا وکروکت ہے۔

لفظ ومعنی پر شاعر کو جس قدر قدرت حاصل ہوگی اسی قدر وہ طنز وتعریض اور لب ولہجہ سے کام لینے کا ماہر ہوگا۔ وکروکتِ کے کمالات وہی دکھا سکتا ہے جو صاحب زبان وبیان ہو اور لفظ و معنی کے رشتوں کی نزاکتیں اور لطافتیں جسے معلوم ہوں، کنتک کے لیے اس النکار، دھونِ اور ریتِ سب وکروکتِ کے ماتحت ہیں اور وکروکتِ پیدا کرنے اور اسے فروغ دینے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ کنتک کے لیے معنی کی ترسیل سے زیادہ اہم کام یہ ہے کہ شاعر اس معنی کی طرف رغبت پیدا کرے، رس معنی کی طرف اشارہ کرے اور اس مقصد ومراد کا تاثر اور کیفیت سامع یا قاری کے دل ودماغ پر طاری کردے۔ داستان اور داستان گوئی دونوں اہم ہیں بلکہ داستان گوئی داستان سے کچھ زیادہ اہم ہے۔ معنی آفرینی کا ایک زبردست وسیلہ ہے وکروکتِ:

کون ہوتا ہے حریفِ مئے مرد افگنِ عشق
ہے مکرر لبِ ساقی پہ صلا میرے بعد

یہ وکروکتِ کی بہت اچھی مثال ہے۔ پہلا مصرعہ خطیبانہ سوال ہے (Rhetorical question) اور دوسرے مصرعے میں 'مکرر' نے زبردست معنی آفرینی کا کرشمہ دکھایا ہے۔

ریت سدھانت کے مبلغ وامن نے (نویں صدی عیسوی) وکرکت کو سمپر دائے یا سدھانت تو نہیں مانا البتہ ایک النکار کی حیثیت سے قبول کیا ہے لیکن مہم بھٹک (دسویں صدی عیسوی) اور وشوناتھ (چودھویں صدی عیسوی) نے وکروکت کو بالکل رد کر دیا اور اس کی پرزور مخالفت کی۔

سنسکرت کے ان پانچ مکاتب شعریات نے اردو کے علاوہ دوسری تمام ہندوستانی زبانوں کی شاعری کی رہنمائی کی اور آج تک کسی نہ کسی حد تک کر رہے ہیں۔ ہم نے دیکھا کہ رس سدھانت ان سب میں افضلیت رکھتا ہے اور کس نہ کسی روپ میں اور کسی نہ کسی حد تک سبھی آچاریوں نے اس کی اہمیت کو تسلیم کیا ہے۔ رس سدھانت پوری طرح اپنا جوہر ناٹکوں میں اور قصہ آمیز رقص میں دکھاتا ہے۔ شاعری کے لیے وہ کیفیات اور تاثرات کی ترسیل کی حد تک بامعنی ہے۔ اردو میں اس کی تکنیکی تفصیلات تو نظر نہیں آتیں لیکن شعر کی تاثیر، اثر انگیزی اور کیفیت کی بحث میں رس سدھانت کے بہت سے اصول آجاتے ہیں۔ دھون وکروکت اور ریت کے اصول اور دلائل ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں۔ تینوں بندش و ترکیب الفاظ اور زبان کے محاورے اور انداز بیان سے متعلق سوالات اٹھاتے ہیں۔ النکار کو اردو میں صنائع بدائع کے تحت جانچا جاتا ہے۔ سنسکرت میں النکار سدھانت زیادہ گہری اور وسیع سطح پر رکھا گیا ہے اور النکار کے بغیر شاعری کا تصور ہی رس کے مقلدین کے لیے محال ہے۔ بہر حال شاعری کو ملفوظ مانا گیا ہے اور اس کا اولین اور بنیادی مقصد یہ ہے کہ وہ اپنے سامع اور قاری کو متاثر کرے اور اسے شاعر کے احساس اور جذبے سے ہم آہنگ کرے۔ حالانکہ ناٹک کا غیر ملفوظ حصہ بھی شاعری کا رنگ ہے۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ ناٹک کو شعر منظور (दृश्यकाव्य) اور شاعری یا نظم کو شعر مسموع (श्रव्यकाव्य) شمار کیا گیا ہے۔

رس سدھانت شاعر، شاعری اور سامعین تینوں کی اہمیت یکساں اور مساوی مانتا ہے۔ رس محض تاثر نہیں بلکہ آنند یعنی تاثر انبساط کے معنی میں آتا ہے۔ رس میں دلکشی اور دلآویزی اپنے انتہائی درجے میں پائی جاتی ہے۔ معنی اور معنی کی تشکیل کرنے والی دھون بھی رس کے اندر ہی چھپی رہتی ہے۔ اس لیے وہ خلاصۂ معنی ہے، (परमार्थ) ہے، اپنے آپ روشن شعور والا ہے، لاتقسیم روحانی انبساط (ब्रह्मानन्द) کا مادرزاد بھائی ہے (रसौ वै सः) شری گلاب رائے کی یہ رائے قابل غور ہے۔

دھرم، کرم اور انسانی مقدرات پر قدیم ہندستانی آچاریوں نے جتنا غور کیا اتنا ہی کہ یہ

کے بارے میں کیا۔ قدیم ہندستان میں مکالمے اور گرفت گو اور نجی محفلوں میں تبادلۂ خیال کے شواہد ملتے ہیں۔ ہزاروں لوگوں کو مخاطب کرنے کے، تقریر اور خطبے کی مثالیں بہت کم بلکہ نہیں کے برابر ہی دستیاب ہو سکے ہیں۔ اسی لیے سنسکرت میں علم خطابت (Rhetoric) نہیں ملتا۔ صرف ونحو، بدیع و بلاغت، عروض، منطق اور گفتگو کے انداز و آداب پر تو کتابیں ملتی ہیں۔ شاعری کو پہلے ناٹیہ کے ضمن میں رکھا گیا، پھر النکار کا استعمال علم شعر کے لیے ہونے لگا اور پھر کاویہ اور النکار دونوں کی جگہ ساہتیہ لفظ برتا جانے لگا۔ عرض کیا جا چکا ہے کہ ساہتیہ کے اُس زمانے میں سیدھے سادے معنی کاویہ تھے۔ سنسکرت والوں نے شاعری کے لیے موزونیت کی قید نہیں لگائی ہے۔ رفتہ رفتہ عروضی موزونیت شاعری کی شناخت بن گئی اور نثر و نظم کی مابہ الامتیاز بن گئی۔

ریتِ کال اور بھکتِ کال کے ہندوستانی شعرا نے بہت بڑی حد تک سنسکرت کے آچاریوں کی تقلید میں شعر کہے، بولیوں کا مزاج البتہ معمولی مگر دلچسپ تبدیلیوں کا باعث ہوا۔ بھرت منی نے پیچیدہ اور الجھے ہوئے شبدارتھ (शब्दार्थ) سے کنارہ کش ہو دلکش اور فصیح، سلیس اور رواں دواں مصرعوں کو شاعری کی اساس قرار دیا تھا۔ بولیوں کے شاعروں نے ٹھیٹ اور مروج الفاظ ہی میں شعریت تلاش کی اور تدبھو (तद्भव) الفاظ کو تتسم (तत्सम) الفاظ پر ترجیح دی۔ معنی کے اخفا کو اظہار کا کمال نہیں مانا بلکہ معنوی اظہار کے ابلاغ کو ایک مثبت شعری قدر تسلیم کیا۔ کھڑی بولی کے جس روپ کو آج کی شاعری نے اختیار کیا اس کے بہت معتبر اور معزز نقاد پنڈت مہاویر پرساد دویدی اپنی کتاب 'ہندی کوتا میں یگانتر' ص 71 پر رقم طراز ہیں: "شاعری کی زبان آسان اور سہل ہونی چاہیے جسے بغیر دقت کے لوگ سمجھ سکیں، الفاظ کا استعمال صرفی اور نحوی اصولوں کے مطابق ہو یعنی صحیح ہو اور موضوع و اظہار کے رس کے موافق الفاظ برتے جائیں۔"

چھایاواد کے مشہور شاعر سمترا نندن پنت کا خیال ہے کہ "ہر ایک لفظ ایک اشارہ محض ہے، اس کائنات کو گھیرے ہوئے جو سنگیت ہے، رس کی وہ جھنکار ہے جو ابھی گونجی نہیں۔ جس طرح تمام اشیا ایک دوسرے پر منحصر ہیں، ایک دوسرے کی مقروض ہیں۔ اسی طرح لفظ بھی ایک وسیع و عریض کنبے کی مخلوق ہیں۔"

جدید شعرا نے ایسی زبان اختیار کی ہے جس سے جذبات کی عکاسی ہو اور خیال مشکل

ہوکر سامنے آجائے ایسی تصویری زبان سے نئے نئے معانی پیدا ہوتے ہیں ان شعرا نے لکشنا (लक्षणा) ور ویبخنا (व्यंजना) سے علامتی اظہار کا کام بھی لیا ہے لیکن ان کی علامتیں نجی اور ذوقی نہیں ہیں، ان کے پڑھنے سننے والوں کے تجربات، مشاہدات اور تصورات سے ماورا نہیں ہیں۔
یہ پیکر اور علامتیں پانچوں حواس کے اعمال سے پیدا ہوتی ہیں، مافوق الحواس نہیں ہوتیں۔

رتیوں کے علاوہ ورتیوں (वृत्तियों) کے نظام کا اہتمام بھی قدما نے کیا تھا۔ ورتیاں یعنی لسانی تیور اور رحجان۔ یہ ورتیاں اپناگرکا (उपनागरिका) پرشا (परुषा) اور کومل (कोमल) ہیں اپناگرکا ورت اصواتِ تنوین اور نون غنے کی آوازوں کی تکرار سے پیدا ہوتی ہے۔

آسماں پر کہکشاں جانے کہاں سے ہے کہاں پہنچی ہوئی

پروشا ورت کی گھن گرج اور کٹھور مصمتوں کی تکرار سے ابھرتی ہے۔

باڑھ نے کئی درخت ڈھا دیے

اور کومل ورت نرم و نازک، لطیف و دلکش، مترنم و غنائی آوازوں میں ظاہر ہوتی ہے۔

ملگجی ملگجی شام کے آسمان پر ہزاروں پرندوں کا گھر لوٹنا۔

عہد جدید میں چھایاوادی شاعروں نے النکار کے روایتی تصور کو ترک کر دیا اور النکاروں کو شعریت پر موڑ دیا۔ اگر النکار شعر میں حسن، قوت اور اثر پیدا کرنے میں معاون ہوں تو ان کا سواگت کیا ورنہ محض نمایش اور زیبایش کے لیے ان کے بوجھل پن کو قبول کرنے سے گریز کیا۔ شبدوں کا آڈمبر انھیں پسند نہیں تھا۔ ان کے لیے شاعری اور اس کی زبان میں سادگی اور فطری روانی زیادہ ضروری تھی بجائے مصنوعی اور پرتکلف النکاروں کے۔

اندرونی تقابل و توازن اور معنوی تناسب کا خیال رکھتے ہوئے جن رعایات، صنعتوں اور تراکیبِ الفاظ کا استعمال ہوتا ہے انھیں سے اعلا شاعری متوقع ہوتی ہے۔ علم بدیع اپنا مقصود آپ نہیں۔ شعریت کے فروغ کا ایک دلکش وسیلہ ہے۔ سنسکرت ہو یا بولیاں، ہندی ہو یا اردو جب بھی صنائی اور مرصع کاری کو معنویت اور شعریت پر ترجیح دی گئی ہے شاعری زوال پذیر اور مبتذل ہوئی ہے۔ تکلفات اور دم گھونٹنے والے بوجھل آداب شاعری کے سب سے بڑے دشمن ہیں۔ شاعری سے زیادہ اس کی آرایش و زیبایش اور مجلسیت پر جب بھی زور دیا گیا ہے شاعروں نے زندگی، سماج اور علم انسانی کے بجائے زبان اور الفاظ سے مواد اخذ کرنے میں عافیت سمجھی ہے اور تجربات و محسوسات کو ثانوی اہمیت دینا بھی گوارا نہیں کیا ہے۔

بہر حال شاعری کو قدیم ہندستانی پس منظر میں دیکھتے ہوئے قدما کے طے کردہ مقاصد و تحریکات شاعری کا مطالعہ بھی کرتے چلیں۔ قدیم ہندستان میں شاعری کو انسانی اظہارات میں سب سے زیادہ قدر و منزلت حاصل تھی۔ یہاں تک کہ نہ صرف اظہاراتِ منثور بلکہ تمثیل و رقص کو بھی شاعری میں شامل کیا جاتا تھا۔ شعریات کے اصول ہی جملہ اظہارات اور موسیقی و مصوری کو جانچنے کے لیے کام میں لائے جاتے تھے۔ طبیبوں کوی راج (काविराज) آج تک کہا جاتا ہے۔ رشی، منی بھی کوِ (कवि) کہلاتے تھے۔ شاعر محض اپنا شوق پورا کرنے اور جی بہلانے کے لیے شعر نہیں کہتا تھا۔ شاعری ہر چند کہ ایک نجی شے تھی۔ اس کا سماجی پہلو بھی نمایاں تھا۔ شاعری کی غرض و غایت پر بہت کچھ سوچ بچار قدما نے کیا ہے۔ آنند شاعری کا زبردست مقصد قرار پایا ہے۔ آنند صرف عیاشی نہیں۔ آنند ایک وسیع المعنی تصور ہے۔ Pleasure principle کہہ کر اس کی وقعت کم نہیں کی جاسکتی۔ آنند انسان کے تمام تر تجربات اور زندگی کا حاصل ہے۔ مسرت و انبساط، عیش و عشرت طمانیتِ قلب، روحانی سکون، احساس بے نیازی و علوئیت، تکمیل کا احساس، سب کچھ آنند کے دائرۂ معنی میں آجاتا ہے۔ علوم کا نچوڑ بھی شعری تجربے میں شامل ہوتا ہے اور شعر سے حاصل ہونے والی مسرت محض جذباتی نہیں ہوتی بلکہ دانشورانہ بھی ہوتی ہے۔ انسانی شخصیت کی اور اس کی جمالیاتی کردار کی تکمیل کرنے والی قوت ہے شاعری۔ شاعری سے لطف لینے والا شخص محسوس کرتا ہے کہ اس کے حواس اپنے بندھنوں سے آزاد ہو رہے ہیں اور اس کی ذات کائنات سے ہمکنار ہو رہی ہے۔ اس کے حواس کی توسیع ہو رہی ہے۔

شاعر شعر کیوں کہتا ہے؟ آنند اٹھانے اور آنند بانٹنے کے لیے کہتا ہے۔ اس کی لذت سے آشنا ہونے اور آشنا کرانے کے لیے شعر کہتا ہے۔ قدیم ہندستانی حکما اور دانشور زندگانی کے چار مقاصد قرار دیتے ہیں۔ دھرم، ارتھ، کام اور موکش۔ دھرم یعنی انسانی فرائض کی انجام دہی۔ انسان ہونے کی حیثیت سے جس کا جو حق ہے وہ اس تک پہنچانا انسان کے فرائض میں داخل ہے۔ اخلاقی کارکردگی بھی دھرم کا جزو ہے۔ ارتھ کے معنی ہیں حصول زر، کاروبار معاش، آمدنی اور روزگار کے ذریعے، ارتھ شاستر کے معنی ہیں معاشیات اور اقتصادیات۔ کام کے معنی ہیں خواہش، جنسی تسکین، شہوانی ضروریات کی تکمیل، موکش یعنی نجات، زندگی کے بکھیڑوں سے مکتی۔ آزادی اور جنموں کے چکر سے نکل جانا۔ ان سب مقاصد کا پورا کرنا شاعری کے ذمے بھی ہے۔ دھرم سنسکرت کا بہت ہی کثیر الجہات اور کثیر المعنی لفظ ہے۔ یہ لفظ بھی ہے اور اصطلاح

بھی۔ کہیں اس کے معنی فرض کے ہیں، کہیں علت نمائی کے اور کہیں گن (गुण) یعنی فطری اور اصلی وصف کے۔ مثلاً آگ کا دھرم ہے جلانا۔ بچھو اور برہمن کے قصے میں بچھو کا دھرم تھا ڈنک مارنا اور برہمن کا دھرم تھا جان بچانا اور خدمت کرنا۔ ضابطۂ حیات اور انسانی اعمال و افکار کو بھی دھرم کہا گیا ہے۔ قدیم سنسکرت میں دھرم دین و مذہب کا مترادف نہ تھا۔ قدیم عقائد میں یہی جنم آخری نہیں مانا گیا۔ اس دنیا میں اور موجودہ جنم میں انسان جو اچھے برے کرم کرتا ہے ان کے مطابق اسے اگلا جنم ملتا ہے اور اس کا اگلا چولا منتخب ہوتا ہے۔ گویا کہ جنموں کا ایک طویل سلسلہ ہے اور اسی سلسلے سے چھٹکارا اصل موکش ہے۔

بار بار دنیا میں آنا جانا ایک مصیبت ہے۔ اسی طرح کام جس سے کامنا کا اشتقاق ہوا ہے تعیش واستراحت کے معنی میں بھی آتا ہے اور جنسی اور شہوانی وظائف کے معنی میں بھی جو زندگی کے تقاضے ہیں اور عینِ فطرت بھی ہیں۔ کام دیو یونانی کیوپڈ کا ہندستانی مبادل ہے۔ کام کلائیں ہندستان کی تہذیب میں شامل تھیں۔ کام کا علم، علم بھی ہے سائنس بھی اور فن بھی۔ جو لوگ صاحبانِ ذوق ہیں اور جو عمدگی و نفاست سے زندگی گزارنا چاہتے ہیں وہ کام کا علم حاصل کرنا چاہتے ہیں ڈاکٹر رادھا کرشن کہتے ہیں کہ" کام انسان کی جذباتی زندگی سے متعلق ہے اس کے احساسات اور خواہشات سے وابستہ ہے۔ اگر کسی انسان کو اس کی جذباتی زندگی سے محروم کر دیا جائے، وہ ایک مظلومانہ تحشن اور دروں بینی کا شکار ہو جائے گا اور ایک قسم کے اخلاقی دباؤ میں زندگی گزارنے لگے گا۔ جب یہ ردِ عمل قائم ہو جائے گا تب وہ ایک وحشیانہ فرطِ تعیش میں مبتلا ہو جائے گا اور اس کی طبعی سلامتی اور صحت برباد ہو جائے گی۔" رابندر ناتھ ٹیگور نے اعلان کیا کہ" دل کے قوانین صحائف مقدس کے قوانین نہیں ہیں۔ آنکھیں اپنی ہی جیوت سے نہیں دیکھ سکتیں، لازمی ہے کہ روشنی باہر سے آئے۔" دراصل کام انسانی نفس سے پیدا ہونے والا پہلا جذبہ ہے جو وجود وعدم کے درمیان سلکِ تعلق بن جاتا ہے۔ کام ہی تناسل کا محرک ہے۔ کام شعر وادب کا نہایت موثر موضوع ہے اور خواہش و آرزو کو جو قوت وصحت شاعری سے حاصل ہوتی ہے اور جس قدر تزکیۂ نفس شاعری سے ہوتا ہے وہ محتاجِ بیاں نہیں ہے۔"

قدیم ہندستانی مفکرینِ شعر و محرکات، ترغیبات اور مقاصدِ شاعری کا مطالعہ صرف جمالیات و روحانیات کے ماورائی اور غیر مرئی سطحوں پر ہی نہیں کرتے بلکہ مادی، جسمانی اور دنیاوی سطح پر بھی اس کی جانچ پرکھ کرتے ہیں۔ آچاریہ وامن نے کاویہ کی دو نمائشیوں کا ذکر کیا

ہے۔ تکمیلِ شوق اور تحصیلِ شہرت (کیرتِ कीर्ति) شاعر جس تصورات کی طرف لپکتا ہے وہ ابدبکنار اور جاوداں ہے۔ اس کا وجود ازلی اور ابدی ہے۔ ممٹ نے غایتِ شعر گوئی کا بڑا افادی اور حقیقت پسندانہ جائزہ لیا ہے۔ ممٹ کا یہ قول بہت نقل کیا گیا ہے:

काव्य यशसे अर्थ कृते
व्यवहार विदे
शिवेतर क्षतये
सद्यः परनिर्वृतये
कान्ता सम्मित योप देश युजे

یعنی شاعری کی جاتی ہے شہرت و مقبولیت اور قدر و منزلت کے حصول کے لیے۔
فروغِ معاش اور کاروباری مفادات کے لیے
اپنی بھلائی کی حفاظت کے لیے، ردِ بلیات کے بطور
رموزِ قلب سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے
اور اس طرح سکھ دینے کے لیے جیسے کوئی اپنی محبوبہ کو باتوں باتوں میں پیار اور اپنے پن کے ساتھ مشورہ دیتا ہے۔

کیش کے معنی شہرت و مقبولیت کے بھی ہیں اور سعادت کے بھی۔ دونوں کا حصول شعر کی معنویت کے ابلاغ کے لیے ممکن نہیں۔ شبد ارتھ کا محض اظہار کافی نہیں۔ انھیں سامع اور قاری کے ذہن نشین کرانا اور اس کے دل کی گہرائی تک اتارنا بھی ضروری ہے۔ جب تک اپنے مخاطب کا مکمل اعتبار نہیں جیتتے اور اس کا اعتماد حاصل نہیں کرتے تب تک اپنی بات کے خلوص اور صداقت پر انھیں یقین کیسے دلائیں گے؟ اپنے گراہک کو اپنا شریکِ احساس بنائے بغیر اس کا عزیم کیسے بنیں گے؟ محض تفریح اور شعبدہ بازی کے بل پر آپ داد تو پا سکتے ہیں لیکن شہرت اور مقبولیت حاصل نہیں کر سکتے۔ بھوبھوت (भवभूति) تو شریکِ احساس (سمان دھرمی) کی جستجو میں عمر بھر لگے اپنے پر اتارو ہیں۔ اور موت کو بھی اس وقت اپنے پاس آنے کی اجازت دینے کے لیے رضامند نہیں جب تک ایک سمان دھرمی نہ مل جائے۔

'شویت رکشتے' کا فقرہ بھی سمجھنے سے تعلق رکھتا ہے۔ شاعر بھی انسان ہوتا ہے۔ بیماریوں بلاؤں مصیبتوں اور آفتوں سے اسے بھی سابقہ پڑتا ہے۔ ان آسمانی سلطانی آفات و بلائیات سے بچنا اس کے لیے بھی ضروری ہے۔ اس کے لیے دوا اور دعا دونوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ روحانی

اور فوق فطرت قوتوں سے مدد طلب کرنا بھی عیب نہیں۔ ایسے مقاصد سے حصول کے لیے آدمی اپنا ہرا ثاثہ داؤ پر لگا دیتا ہے اور اپنی پوری شخصیت کو بروئے کار لاتا ہے۔ میور کوی (मयूर कवि) بچارے برص میں مبتلا ہو گئے اور ان کا مرض لا دوا ثابت ہوتا گیا۔ کسی نے بتایا کہ صرف سورج ان کا روگ مٹا سکتا ہے۔ سورج اپنی دھوپ سے ان کا کوڑھ دور کر سکتا ہے۔ سورج بے پناہ قوت رکھتا ہے۔ میور نے سورج کے دیوتا کی خوشنودی، مہربانی اور توجہ حاصل کرنے کی نیت سے سو شلوکوں میں مدح آفتاب لکھ ڈالی۔ بوصیری کے قصیدہ بردہ کی شان نزول بھی کچھ ایسی ہی بیان کی جاتی ہے۔

سنسکرت میں پند و نصائح کی کئی قسمیں ہیں۔ شعر و ادب اور اخلاقیات میں تین طرح کے پند رائج ہیں۔ پربھوسمت (प्रभु सम्मित) یعنی امر و نہی کی قسم کے مذہبی اور روحانی احکام سُہِرت سمت (सुहृत्सम्मित) یعنی مخلص دوستوں کے لیے رفیقانہ مشورے اور کانتا سمت (कान्ता सम्मित) یعنی وہ نصیحت جو کسی نازک مزاج محبوبہ کو اس طرح کی جائے کہ نصیحت نہ معلوم ہو۔ شاعری نہ تو پنڈت پروہت گرو کی طرح انعام کا لالچ اور سزا کا خوف دلا کر نصیحت کرتی ہے اور دوستانہ ڈانٹ ڈپٹ سے کام لے کر مشورہ دیتی ہے، بلکہ عاشق کے دل سے نکلی ہوئی سیدھی سچی پر خلوص معشوق کے بھلے کی بات ہوتی ہے، جسے وہ پورے اپنے پن اور یگانت کے ساتھ محبوبہ کے دل میں اتار دیتا ہے۔

شاعر شعر کہتا ہے۔ شعر گوئی کا شوق بھی ہوتا ہے اور ذوق بھی۔ سعادت بھی ہوتی ہے اور صلاحیت بھی شعر کہنے کی صلاحیت فطرت کی ودیعت بھی ہوتی ہے اور مطالعہ و مشق سے بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ شعر گوئی کی سعادت ہی تو (प्रतिभा) (پرتبھا) کہلاتی ہے۔ شاعر میں صلاحیت اور سعادت کے علاوہ قوت بھی چاہیے۔ بغیر شاعری کی شکتی کے یعنی شعر گوئی کی استعداد کے شعر نہیں کہا جا سکتا۔

سنسکرت کا ایک اور مخصوص نظریہ ہے۔ سادھارنی کرن (साधारणीकरण) کا نظریہ۔ اس نظریے کا مفہوم اس طرح بھی ادا کیا جا سکتا ہے کہ شاعرانہ تجربے کی خصوصیت کی تعمیم کر دی جائے، شاعر کا تجربہ ذاتی نہ معلوم ہو سب اس کا احساس کر سکیں۔ آپ بیتی جگ بیتی معلوم ہونے لگے۔ گویا اس تجربے کی حسی توسیع کر دی جائے اور اس کا اظہار ہی اس کا ابلاغ ہو جائے۔ مخصوص ذاتی تجربے کو تعمیم کے وسیلے سے لوگوں تک پہنچا دیا جائے۔ تجربے کی اس تعمیم کے عمل میں تجربے کو زمان و مکان سے الگ اور اوپر اٹھانا بھی ضروری ہو جاتا ہے۔ تعمیم کا کرشمہ ہی ایک لحاتی اور وقتی تجربے کو ہمہ گیری اور آفاقیت سے دوچار کرتا ہے۔ رس کے وبھاو کی تعمیم کا بھاو کے رشتوں سے ممتاز کرنا اور بھاؤ کے سلک تعلق سے الگ کر کے دکھانا سادھارنی کرن کا عمل ہے۔

بھنو گپت سادھارنی کرن کے سلسلے میں کہتے ہیں

1. عام روزمرہ میں عورت، باغ یا چاندنی رات وبھاو کہلاتے ہیں۔
2. میرے یا اس کے، جیسے الفاظ بھاو یا وبھاو نہیں ہوتے۔
3. بغیر اپنا آپا کھوئے یا بے خود ہوئے جب پڑھنے سننے والے انھیں کیفیات کو اپنے اندر پاتے ہیں جنھیں شاعری یا رس کے تعلق سے بھاو یا وبھاو مانا گیا ہے۔
4. ایسے بھاو جن کی تعمیم کردی گئی ہو سبھی اہل ذوق کے تجربے کا حصہ بن جاتے ہیں۔

گویا تخصیص کے بجائے تعمیم کا عمل رس کی نشپتی یعنی افزائش اور رس سے محظوظ ہونے (رساسوادن रसास्वादन) کرنے) کے لیے لازمی ہے۔ دوش و فردا اور من و تو کے چکروں سے چھوٹ کر جب کوئی جذبہ خیال یا تجربہ، کوئی واقعہ، قصہ یا کردار یگانگت کا احساس دلاتا ہے اور سیکڑوں ہزاروں برس کے فاصلے مٹا دیتا ہے (جب دوش و فردا امروز بن جاتے ہیں) تب وہ عمل پایۂ تکمیل کو پہنچتا ہے جسے سادھارنی کرن یا تعمیم کہا گیا ہے۔ گویا ترسیل کی کامیابی کا طریقہ بھی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ علامت پرستی اور ابہام کو شرائط شعر قرار دینا اسے بلیغ بناتا تو ہے لیکن تعمیم کے بجائے تخصیص کے عمل سے گزارنے کے مصداق ہے۔

سنسکرت شاعری یا ملفوظ اظہار کی تاریخ میں نثر اور نظم کے علاوہ ایک مخلوط صنعت اور تھی جسے چمپو کاویہ (चम्पूकाव्य) کہا جاتا ہے۔ کسی حکایت یا داستان کو نثر میں بیان کرتے کرتے بیان کرنے والے کا بیان یکا یک نغمہ و شعر میں پھوٹ پڑتا ہے۔ کبھی نثر تو کبھی نظم میں داستان کہی جاتی ہے۔ یاد رہے کہ سنسکرت کی شعریات نظم و نثر دونوں کو کاویہ میں شمار کرتی تھی۔ جب نثر نے شاعری کا سہارا لینا شروع کردیا اور نثر کی کامیابی اس کی شعریت پر منحصر ہوگئی تھی اور خالص نثر پر فخر کرنا ترک کر دیا گیا، تب 'چمپو' کا زور بڑھ گیا تھا۔ اپنی New History of Sanskrit Literature میں کرشن چیتنیہ نے چمپو کاویہ پر اظہار رائے کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''اگر اس صنف سخن کو ہوشیاری سے برتا جاتا تو اس کے امکانات اور واضح ہو سکتے تھے۔ مثلاً بیانیہ ٹکڑے جن کا جذباتی ہونا ضروری تھا (جو محض تصریحی اور وضاحتی ہوتے تھے) نثر میں بیان کیے جاتے اور جہاں غنائی اور جذباتی لب و لہجے یا شاعرانہ انداز بیان کی حاجت ہوتی وہاں منظوم (شعری) طرز و ہیئت کا برتاؤ ہوتا۔ لیکن بیشتر چمپو لکھنے والوں کا دھیان ان امکانات کی

طرف نہیں گیا اور انھوں نے نثر نظم کو اپنے من مانے طریقے سے استعمال
کیا۔ نتیجہ یہ نکلا کہ چمپو میں نہ تو نثر کی راست بیانی کا زور پیدا ہوسکا ہے نہ
شاعری کی بلند و بالا قوتِ اظہار نمایاں ہوسکی۔"

ہندوستان میں ثنائیہ، کاویہ اور گیت شاعری کے متعدد اصناف رہے۔ ہندستانی، خصوصاً ہندی کے موجودہ علاقے کی بولیوں کی شاعری جو پراکرت کی لسانی اور سنسکرت کی شعری اور جمالیاتی روایت سے متعلق رہی ہے، ویرگاتھا، ریتی اور بھگت کالوں میں تقسیم کی گئی ہے۔ سنسکرت کی قدیم شاعری میں ثنائیہ، دعائیہ، اساطیری، تجسس ذات کے نمائندے، سماجی واقعات و مسائل اور فطرت کی قوتوں سے جوجھنے پر اکسانے والے، تاریخی، ماورائی، رزمیہ، اور غنائیہ اشعار اور نظمیں ملتی ہیں۔ عشقیہ شاعری میں جنسی، شہوانی اور نفسیاتی نکات و معاملات کا اظہار بے باکانہ اور غیر محجوبانہ انداز میں ہوا ہے۔ عشقیہ شاعری اکثر خواتین نے کی ہے۔ وج (विज्जा) نام کی ایک شاعرہ کی نظم کے بھاؤ دیکھیے

ککڑیوں کے کھیت میں
بانسوں سے بنے ہوئے ایک مچان پر پڑی ہوئی
عام انبساط میں اس کے جسم کے روئیں کھڑے ہوئے
جسم سمٹا ہوا اور بڑی گرم جوشی کے ساتھ بھینچ کر
اپنے محبوب کے جسم سے لپٹا ہوا
محبوب کا ہاتھ اس کی گردن میں بنائے ہوئے
وہ کسان کنیا
اپنے پانو سے
ایک بیل سے لٹکی ہوئی شنکھوں کی اس مالا کو ہلا رہی ہے
جسے اس نے رات کے اندھیرے میں بیٹھے ہوئے جنگلی جانوروں کو ڈرا کر
بھگانے کے لیے لٹکا رکھا ہے

مالوے کی ایک شاعرہ شیل بھٹارکا (शील भट्टारिका) شادی کے بندھن (عقد) کے تقدس کا تو انکار نہیں کرتی لیکن جوانی کے شب و روز کو یاد کرتی جب وہ چوری چوری جاکر اپنے محبوب سے ملا کرتی تھی اور عشق و وصال کے مزے اڑاتی تھی'

شادی کا بندھن

سپاٹ اور یکساں ہے، جیسے نثر ہوتی ہے
جوانی کی وہ بے باک مستی و سرخوشی اس میں کہاں
وہ چیت چور جو میرا کنوار پن چرا لے گیا
آج وہی میرا شوہر بنا ہوا ہے
چیت ماہ کی وہی راتیں پھر آ گئی ہیں
وہی جانی پہچانی ہوا
چنبیلی کی خوشبو سے لدی پھندی
کدمب کے درخت سے گزر رہی ہے
میں بھی وہی ہوں
پھر بھی میرا دل
چوری چوری کھیلے گئے پریت پیار کے کھیلوں کو
ترس رہا ہے
جوریوا (نرمدا ندی (रेवा) کے کناروں پر
رتن جیوت کے پیڑ کی چھانو میں
ہم دونوں کھیلا کرتے تھے

قدیم ہندستان آپسی جنگ وجدال، خوں ریزی، سازش، مکروفریب اور بدامنی سے پاک نہ تھا۔ شمالی دروں سے حملہ آور بار بار حملہ کرتے۔ یونانی، شک، ہون اور نہ جانے کس کس نے لشکر کشی کی تھی۔ پھر بھی قدیم ہندستان کی شاعری میں اُداسی، نومیدی، پست ہمتی اور للکاروں کے آگے ہتھیار ڈال دینے کے رویے نہیں ملتے۔

ہر چند کہ قدیم ہندستانی شعر اصولوں، قاعدوں اور ضابطوں سے جکڑا ہوا ہے اور اسلوبیاتی اظہارات یعنی Stylised expressions کی اس میں بہتات ہے، پھر بھی خوب سے خوب تر کی جستجو کا زوردار احساس ہوتا ہے۔ شاعری کے تار و پود میں فطرت، کائنات کا تصور، زندگی اور س دنیا کے علائم مظاہر حقائق اور تصورات، انسانی فکر، خیال، احساس، جذبے، جبلتیں، رویے، رجحانات، مسمات، مفروضے اور موہومے یکجان ہو گئے ہیں۔ حقیقت کی جڑ تک پہنچنے

بلکہ زمین کی گہرائی میں اترنے کا حوصلہ اور تجسس ملتا ہے۔

اردو شاعری کے لیے رس، النکار، دھون ریت، اور وکروکت سدھانتوں کا مطالعہ کارآمد اور مفید ثابت ہوگا۔ اس لیے نہیں ہے ان کا تتبع کیا جائے یا کورانہ تقلید کا رویہ اختیار کیا جائے۔ بلکہ یہ جاننے کے لیے کہ اس ملک کی فضا میں اور ماحول میں اور تاریخ وتہذیب کے تناظر میں شاعری کے بارے میں نظریات وتصورات کیسے تشکیل پاتے رہے، ان کی نہج کیا رہی اور انہیں کن مدارج سے گزرنا پڑا۔ جدید ہندوستانی زبانوں کے چاہتے یا نہ چاہتے ہوئے بھی، جن کی صدائے بازگشت ان کے ارتعاشات میں صاف سنائی دیتی ہے۔

اردو کی تہذیب میں قدکاری کا استعمال کافی ہوا ہے۔ عرب وعجم میں اپنے سرچشمہ عرفان کا ڈھونڈنا اور ایرانی، اسلامی روایات کو اپنی بنیادی چھاونی تصور کرنے سے اردو اپنے ہی ملک میں اجنبی قرار پائی۔ ہندستان میں وہ بلبل کہاں سے ملتی ہے جو شیراز و سمرقند و بخارا میں چہکتی ہے۔ ہندستان میں وہ بےستوں کہاں ہے جس سے دودھ کی نہریں نکالی جاتی ہیں۔ کہاں ہے نجد کا وہ ریگستان جس میں لیلیٰ لیلیٰ پکارتا ہوا قیس اپنے سر پر خاک ڈالتا گھومتا رہتا ہے۔ اردو نے اپنے آپ کو کسانوں، کاریگروں اور دستکاروں کے طبقوں سے الگ رکھ کر اچھا نہیں کیا۔ دیہاتوں سے رشتہ نہ رکھا اور گنوارو ہونے سے اپنے آپ کو بچائے رکھا۔ (سنسکرت کی شعریات میں بھی گنوارو پن (ग्राम्यता) کو دوش (दोष) یعنی عیب قرار دیا ہے لیکن صرف زبان ومحاورے کی حد تک) اردو جو کچھ ہے اور جیسی بھی ہے تاریخ کے تہذیب کے نوامیس کے باعث ہے۔ اب بھی وقت ہے کہ سنجیدگی اور ایمانداری سے اسے گملوں سے نکال کر، اتار کر، اس دیش کی دھرتی میں پھلنے پھولنے کے لیے لگا دیا جائے اور اس کے 'شہری' نخروں کو سادگی اور عام سطح کی طرف مائل کیا جائے۔ سے ملک کی دوسری زبانوں اور بولیوں کے زیادہ قریب لایا جائے۔ اس کی زبان و بیان کو پوری طرح ہندستانی بنایا جائے۔ وسط اور مغربی ایشیا کی تہذیب، شاعری اور ادب جس حد تک ہندستان اور اردو نے اپنے اندر جذب کرلیا ہے اس سے نفرت کرنے کی اور اسے زبان وتہذیب سے خارج کرنے کی ضرورت ہرگز نہیں لیکن جہاں تک ہم پہنچ چکے ہیں اس سے آگے بڑھتے ہوئے صحیح رخ اختیار کرنے کی ضرورت ہے۔

○

(شعر چیزے دیگر است: عمیق حنفی، اشاعت: 1983، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی)

عرب کے تنقیدی نظریات

عرب میں شاعری کا رنگ و آہنگ قبائلی زندگی سے عبارت تھا۔ کسی قبیلے میں کسی شاعر کی شہرت ہوتی تو دوسرے قبیلے والے مبارک باد دیتے اور قبیلے جشن مناتے کہ اب ان کے قبیلے کا جنگ میں دل بڑھانے والا پیدا ہو گیا، کوئی قبیلے کے کارناموں کو گیتوں میں محفوظ کر کے جاوداں بنانے والا میسر آیا، کوئی اجتماعی دکھ درد میں شریک ہونے والا اور ڈھارس بندھانے والا آ گیا۔ ایام جاہلیت سے قصیدہ ہی شاعری کی غالب صنف تھی اور عکاظ کے میلوں سے لے کر قبیلوں کے جشن تک انہی قصیدوں کے اشعار تحسین داد و دہش سے پڑھے اور سازوں پر گائے جاتے تھے۔ قبیلے والے اس کی تمنا کیا کرتے کہ ان کے یہاں بھی کوئی ایسا شاعر پیدا ہو جو ان کے کارنامے بیان کرے اور مخالفین کو ذلیل ٹھہرائے۔ ظاہر ہے کہ خود بینی اور خود ستائی کے ماحول میں شاعر کو اپنے قبیلے کی فضیلت اور برتری جتانے کے لیے مبالغے کی مدد لینا لازمی ہوگا اور جب رفتہ رفتہ مدح اور ہجو کے پیش پا افتادہ پہلو ختم ہو جائیں گے تو ان میں تازگی پیدا کرنا صرف طرز بیان کی جدت پر منحصر ہوگا۔"[1]

بقول وکنس[2] قبائلی سماج میں شاعر محض تخلیقی فن کار نہ تھا بلکہ بہ یک وقت موجودہ دور کی اصطلاحوں کے مطابق صحافی بھی تھا، مبلغ بھی اور امور تعلیمات عامہ کا سربراہ بھی۔ یہ صورت عرب قبیلوں تک محدود نہ تھی بلکہ ابتدائی دور میں جب کاموں کی تقسیم نہ ہوئی تھی اور سماج کے مختلف ارکان ایک دوسرے سے زیادہ قریب تھے۔ اس قسم کی ہمہ گیری عام تھی۔

البتہ اس مرحلے پر دو اہم اصطلاحات پر غور کرنا ضروری ہے۔ ایک 'شاعر' کی اصطلاح

1. تنقید کی تاریخ: از مسیح الزماں، ص 10
2. G.N. Wickens: Arabic Literature in Literatures of the East محولہ بالا ص 34

ور دوسرے شاعر کے لیے مبالغے کی اہمیت اور معنویت۔

شبلی کی عامی ادب کی لغت میں 'شاعر' کو شعور سے مشتق قرار دیتے ہوئے لکھا ہے،

"The Etymology of the shair, a poet, the knower

points to the religions or magic origin of his art."1

اس اصطلاح کا دوسرا پہلو وہ بھی ہے جس کی طرف اکثر نحوی نثر و نظم کی تعریف کرتے ہوئے اشارہ کرتے ہیں، مثلاً قواعد2 فارسی، میں نثر و نظم کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

''نثر: اس کلام کو کہتے ہیں جو موزوں نہ ہو اور اگر ہو تو بلا قصد موزوں ہو گیا ہو۔

نظم: وہ کلام موزوں جو علم عروض کے مقررہ اوزان میں سے کسی وزن پر ہو اور اس میں قافیہ بھی ہو اور بالقصد نظم کیا گیا ہو اسی کو شعر بھی کہتے ہیں اور شعر کے نصف حصے کو مصرعہ کہتے ہیں۔''

ظاہر ہے یہاں مراد عرفان اور آگہی سے نہیں بلکہ ارادے سے ہے گویا شاعری قصد و ارادے سے مقررہ اسالیب و اوزان میں اظہار کا نام ہے یعنی خود لفظ 'شاعر' دو جہتوں کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ ایک عرفان و آگہی کی طرف جس سے شاعر کو دوسروں پر فضیلت اور ایک مابعدالطبیعیاتی برتری حاصل ہوتی ہے دوسرے شعوری طور پر مقررہ متعینہ سانچوں اور اسالیب کی طرف جن میں اپنے احساسات و جذبات کو ظاہر کرنے کو شاعر کی پہچان قرار دیا گیا۔ گویا ایک پہلو معنوی ہے اور دوسرا ہیئتی۔ یہ خیال کہ شاعر کے اندر کوئی ایسی الہامی قوت یا ماورائی طاقت حلول کر جاتی ہے جو اسے شعور سے بے نیاز اور ارادے سے مستغنی کر دے۔ شاعر کی فضیلت اس بات میں ہے کہ وہ دوسروں کے ریزہ ریزہ جذبات کی تعمیم تک پہنچ کر انھیں ایک عمومی پیکر بخشتا ہے اور کیفیت اور جوش کے ساتھ اسے دوسروں کے لیے تجربہ بنا دیتا ہے۔

مشرقی تنقید کی ایک خصوصیت جو چین اور جاپان کے تنقیدی نظریات میں خاص طور پر دیکھی جاتی ہے۔ تعمیم کا یہی ہمہ گیر تصور ہے جیسے انسان کائنات اور اس سے اپنے رشتوں کے بارے میں کسی حتمی بصیرت تک پہنچ چکا ہو اور یہی حتمی اور اجتماعی بصیرت فن کا متعین موضوع ہو

1. Arabic Poetry بسلسلہ ص28

2. ص236

اور اس کے لیے اظہار کے سانچے بھی متعین ہوں۔ فن کار کا کام صرف اتنا تھا کہ وہ ان متعینہ تصیمات کو متعینہ سانچوں میں ڈھالتے ہوئے اپنی انفرادی اُپج اور ذہانت کی جھلکیوں سے تھوڑا بہت تنوع اور ندرت پیدا کرتا رہے۔ اس کی شاید سب سے واضح مثال کلاسیکی ہندوستانی موسیقی سے پیش کی جا سکتی ہے جس میں راگ اور راگنیوں کے سانچے، ان کے سُر اور آہنگ، موڈ اور فضا حتیٰ کہ راگ مالا کے ذریعے ہر راگنی کی اپنی تصویر، اس کے مفروضہ پوشاک اور اس پوشاک کا رنگ تک متعین ہے۔ اچھے موسیقار کا کام ہے تو صرف اتنا کہ وہ متعینہ سروں کو پوری کامیابی کے ساتھ ادا کر سکے اور اگر اس میں کوئی ندرت پیدا کر سکتا ہے تو وہ اس کی اپنی آواز کی منفرد دل کشی اور سروں میں مرکیوں کے اضافے کی مدد سے ہی ممکن ہے کیوں کہ ہیئت کی گرفت اتنی سخت ہے کہ فن کار کے لیے انفرادی اظہار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے اور یہاں ہیئت سے مراد صرف ساخت یا بیرونی شکل نہیں معنوی پیکر بھی ہے۔ جس طرح بھیرویں عشقیہ جذبات کے لیے مخصوص ہے اسی طرح عرب شاعروں نے قصیدے کو بھی اخلاق، محبت اور رزمیہ مضامین تک محدود کر دیا اور شاعری کی ساخت اور معنویت دونوں سطح پر ضابطہ بندی کر دی۔ ضابطہ بندی ایشیائی مزاج کی ایک خصوصیت قرار دی جا سکتی ہے لہٰذا اس کی تکرار جا بجا ملے گی۔

اس بحث کا بالواسطہ تعلق نظریہ علم سے بھی ہے۔ مشرق اور مغرب دونوں میں مدت تک منطق کا استقرائی دبستان فروغ پذیر رہا جو علم کو محسوسات کی گواہی اور ہر دور کے بدلتے ہوئے مادی حقائق کے تجزیے اور ان سے حاصل کردہ نتائج کے بجائے ایک مستقل بالذات جامد اور حتمی حقیقت کی شکل میں قبول کرتا رہا تھا۔ اسی بنا پر روایت اور سینہ بہ سینہ منتقل ہونے والے علم کو صحیح علم اور اصل عرفان قرار دیا جاتا رہا۔ یورپ پر بھی یہ دور گزرا گو ان کا علم مشرق کے علم سینہ سے کسی قدر مختلف تھا کیوں کہ روحانیت کا وہ گہرا 'ہمہ اوستی' رنگ وہاں چھایا ہوا نہ تھا پھر نشاۃ ثانیہ کے دور میں یورپ نے استقرائی دبستان کے بجائے استخراجی نظریہ علم کو اپنا کر سائنسی تجزیہ اور حقائق سے براہ راست استخراج نتائج کے آزادانہ طریقے کو اختیار کر لیا جس نے مغرب کے تصور حیات میں انقلاب آفریں تبدیلیاں پیدا کیں انھی تبدیلیوں کا ایک اثر مصوری میں پس منظر کی دریافت، ادب میں رومانیت کا فروغ، علوم وفنون میں سائنسی طریق کار کی مقبولیت اور سیاست میں جمہوریت کے نشوونما میں ظاہر ہوا۔

لہٰذا عرب شاعری حقیقت کو ایک ایسی ترشی ترشائی ہوئی اکائی کی شکل میں دیکھنے کی عادی

رہی ہے جسے شاعر کی بصیرت اپنی گرفت میں لے سکتی ہے اور اس حقیقت کا ایک اجتماعی، بلکہ قبائلی، روپ رہا ہے۔ شاعر اسے اپنی بصیرت سے اپنی گرفت میں لیتا ہے اور اسے لَے اور آہنگ میں ڈھالتا ہے۔ قبیلے کے شاندار ماضی کے گیت گاتا ہے اور جنگ میں قبیلے کا حوصلہ بڑھاتا ہے اور اس طرح حقیقت کو قبیلے کے حق میں ڈھالتا ہے اس اعتبار سے وہ تاریخ نویس بھی ہے اور تاریخ ساز بھی۔

جس ہیئتی پیکر میں وہ اپنے نغمے اور آہنگ کو ڈھالتا ہے۔ اس کے سانچے بھی پہلے ہی متعین ہیں۔ قصیدہ الہامی نہیں، قصد و ارادے کا نتیجہ ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی اور ان مختلف اجزا کی معنوی نوعیت بھی متعین تھی۔ قصیدہ تشبیب گریز، مدح، خاتمہ اور دعا سے عبارت تھا اور اس کا عروضی ڈھانچہ بھی متعین اور مقرر تھا۔[1]

جہاں تک معنوی پیکر کا سوال ہے اس کے بارے میں ڈاکٹر محمود الہٰی نے اس دور کی تشبیب کے بارے میں لکھا ہے:

> ''پسندیدہ اسلوب یہ تھا کہ شعرا تشبیبی اشعار کی ابتدا محبوبہ کی قیام گاہ کے آثار ونشانات کو یاد کرنے، اوران پر رونے دھونے سے کرتے تھے۔ اس کے بعد اپنی سواریوں کا ذکر کرتے اور اس کی تعریف کرتے۔''

امراؤ القیس اپنا معلقہ اس طرح شروع کرتا ہے:

> ''میرے ساتھیو! ذرا ٹھہر جاؤ۔ آؤ محبوبہ اور اس کی قیام گاہ کی یاد میں دو آنسو بہالیں۔ قیام گاہ جو 'دخول' اور 'حومل' کے درمیان ایک ریت کے تودے پر واقع تھی۔''[2]

---

[1] عرب قصیدوں کی ہیئتی ترکیب کے بارے میں ڈاکٹر محمود الٰہی لکھتے ہیں۔

(الف) زیادہ تر (تقریباً تمام تر) قصیدے آخری مصرعے میں ہم قافیہ ہوتے ہیں اور شروع میں مطلع ہوتا ہے۔

(ب) بعض قصیدے آخری مصرعوں میں ہم قافیہ تو ہیں لیکن مطلع سے خالی ہیں۔

(ج) بعض قصیدوں کے شروع میں دو دو اور تین تین مطلعے ہوتے ہیں۔

(د) بعض قصیدوں میں مطلع پہلے شعر کے بجائے دوسرے شعروں میں یا کئی کئی شعر کے بعد ہے۔

(ہ) بعض قصیدے مسمط کی شکل میں بھی ہیں جس کی متعدد شکلیں ہیں۔

(و) مزدوج (مثنوی) کی شکل میں بھی کچھ قصیدے ملتے ہیں۔

(اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ مکتبہ جامعہ دہلی 1973، صفحہ 44

[2] ایضاً صفحہ 732

.... عمرو بن کلثوم محبوبہ کو خطاب کرتا ہے:

''اُٹھ جاگ، مجھے اپنے بڑے پیالے سے صبوحی پلا دے، اندرین کی بنی ہوئی شراب اور کسی کے لیے باقی مت رکھنا۔''[1]

تشبیبی اشعار میں شعرا ان سواریوں کا تفصیلی ذکر کرتے ہیں جن کے ذریعے وہ محبوبہ کے پاس پہنچے۔ طرفہ نے اپنی اونٹنی کا ذکر جن الفاظ میں کیا ہے عربی شاعری اس کی مثال پیش کرنے سے قاصر ہے:

''وہ اس طرح اِٹھلاتی جا رہی تھی جیسے رقص کی حالت میں کوئی کنیز رقاصہ اپنی لمبی اور سفید چادر کا دامن اٹھا اٹھا کر اپنے مالک کو دکھا رہی ہو۔''[2]

جاہلیت کے شعرا تشبیہ و استعارے میں مادی اشیا کے حدود سے آگے نہیں بڑھتے۔ طرفہ نے اپنی محبوبہ کے دانتوں کو گل بابونہ کے شاداب کلیوں سے، امراؤ القیس نے عورتوں کو ہرنیوں، نیل گایوں اور شتر مرغ کے انڈوں سے تشبیہ دی۔ امراؤ القیس نے یک جگہ محبوبہ کے چہرے کو راہب کا روشن چراغ بتایا۔ لبید نے کھنڈروں پر مسلسل بارش کے اثرات کو اس طرح بیان کیا ہے:

''مسلسل بارش نے کھنڈروں کو پھر نمایاں کر دیا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ کتابیں تھیں جن کے حروف مٹ گئے تھے لیکن قلم نے انھیں دوبارہ اُبھار دیا۔''

عمرو بن کلثوم کی ایک تشبیہ قابل تحسین ہے:

''محبوبہ کی دونوں پنڈلیاں سنگ مرمر یا ہاتھی دانت کے دوستون کی طرح ہیں ان میں جو پازیب پہنائے گئے ہیں ان سے ہلکی ہلکی آواز آ رہی ہے۔''

امراؤ القیس اپنے معلقہ میں نشانہ بازی، بہادری اور شہسواری پر فخر کرتا ہے۔ طرفہ اپنے قصیدے میں اپنوں کے مظالم اور اپنی شراب نوشی کا حال اس طرح بیان کرتا ہے:

''میں ہمیشہ طرح طرح کی شراب پیتا رہا۔ آباو اجداد کی اور اپنی کمائی لٹاتا رہا، یہاں تک کہ میری ساری قوم مجھ سے اجتناب کرنے لگی اور

1۔ ''اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ'' محولہ بالا ص 74

2۔ ایضاً ص 76

میں خارش کے مارے ہوئے اونٹ کی طرح تنہا چھوڑ دیا گیا۔
اگر یہ تین چیزیں میری زندگی میں داخل نہ ہوتیں تو مجھے موت کا کوئی غم نہ ہوتا۔ ایک تو سیاہی مائل سرخ شراب کی جرعہ کشی۔ ایسی شراب کہ اگر اس میں پانی ملا دیا جائے تو جھاگ اٹھنے لگے۔ یہ شراب مجھے ملامت گردوں کے اثرات سے محفوظ رکھتی ہے۔
دوسرے کسی ایسے بے یار و مددگار کی فریاد پر میری صدائے لبیک جو دشمنوں میں گھر گیا ہو میں اس کی مدد کے لیے اس گھوڑے پر جا تا ہوں جو غضا کے درخت کے نیچے رہنے والے بھیڑیے کی طرح تیز رفتار ہے۔
تیسرے ایسے وقت میں کسی گداز جسم حسینہ کی صحبت جب کہ گھٹا ئیں چھائی ہوئی ہوں۔"[1]

مسیح الزماں نے بجا طور پر لکھا ہے کہ "عربی ادب میں اگر چہ مواد اور اسلوب دونوں کی اہمیت مسلم ہے لیکن ہیئت کو موضوع پر فوقیت اس لیے حاصل ہے کہ شاعر کا تصور ان کے ذہن میں فنکار (artist) کا نہیں بلکہ مرصع کار یا دستکار (artisan) کا ہے۔ فن کار اپنے موضوع کے انتخاب اور مواد کی فراہمی میں آزاد ہوتا ہے۔ اس کی تخلیقات زیادہ تر تخیل پر مبنی ہوتی ہے اور اس کے فن کی قدر و قیمت کا دار و مدار مواد کے انتخاب پر بھی اتنا ہی ہے جتنا کہ اس کے طرز اظہار پر لیکن دستکار کو مواد کے انتخاب میں اتنی آزادی نہیں ہوتی۔ ہاتھ کی صفائی اور فنی مہارت کا اظہار اس کا مقصود ہے۔"

غرض عرب تنقید کے نزدیک کم سے کم ایام جاہلیت میں ایک اجتماعی معنویت اور ایک ضابطہ بند ہیئت کی قائل ہے اور شاعر اور فن کا کام قصد و ارادے سے متعینہ موضوع یا (عصری معنویت یا اجتماعی حسیت یا بالفاظ دیگر حقیقت) کو متعینہ اسلوب کے ساتھ جوش اور ندرت کے ساتھ بیان کرنا قرار دیتی ہے۔

حقیقت اور فن کا رشتہ

اگر حقیقت یا عصری حسیت اجتماعی اور متعین ہے اور اس کو ادا کرنے والے شعری اور فنی

---

[1] "اردو قصیدہ نگاری کا تنقیدی جائزہ" ص 79 تا 81

سانچے مقرر ہیں تو پھر فن کار کی فن کاری اور شاعر کی ساحری اور تخلیقی اُپج کی شناخت کیا ہے؟ کیا فن کار محض ضابطے کا غلام عکاس ہے جس کی حیثیت آج کے دور کے کیمرے سے زیادہ نہیں۔ کیا یہاں بھی افلاطون کا تصور نقل ہی کارفرما ہے۔ اور فن کار کا حقیقت سے رشتہ محض مجہول اور میکانکی ہے کیا وہ محض گنبد کی آواز ہے۔

ان سوالوں کا جواب عرب تنقید کی ایک اور اصطلاح سے ملتا ہے۔ مبالغہ جسے عرب تنقید نے فن کی پہچان بلکہ اس کی اصل قرار دیا ہے'عقد السحر' کے اقتباس کا یہ ترجمہ ملاحظہ ہو:

"۔۔۔ اصمعی سے دریافت کیا کہ اشعر الناس کون ہے تو اس نے جواب دیا کہ جو معمولی اور مبتذل مضمون کو اپنے لفظوں میں مہتم بالشان اور وقیع بنادے یا بلند سے بلند مطلب کو اپنے الفاظ کے زور سے پست کر دکھائے یا یہ کہ کلام تو اس کا قافیہ سے پہلے ہی ختم ہو چکا ہو مگر جب اس کو قافیے کی ضرورت پڑے تو وہ اسے بطور مجبوری نہ لائے بلکہ اس کے ذریعے معنوں میں ایک خوبی پیدا کر دے۔"[1]

اس سے زیادہ واضح ابوالفرج قدامہ کا بیان ہے۔[2]

"بہترین مذہب غلو و مبالغہ ہے اور یہی وہ طریقہ ہے جس کی طرف ہمیشہ سے سخن شناس اور بافہم شعرا کو میلان رہا اور بعضوں کا خیال تو مجھے یہ معلوم ہوا کہ ان کا قول یہ ہے کہ سب سے بہتر شعر وہ ہے جس میں سب سے زیادہ کذب کا استعمال ہو۔

مبالغہ کرنا حد اوسط پر اکتفا کرنے کے بہ نسبت زیادہ بہتر ہوتا ہے۔"

اس قسم کے تنقیدی بیانات ہر دور کی عرب تنقید سے نقل کیے جا سکتے ہیں۔ مبالغہ فن کار کی تخلیقی آزادی کا اعتراف ہے۔ جس کے ذریعے اس کا اختیار اور اس کی خود مختاری اظہار پاتی ہے۔ مبالغہ حقیقت کی گرفت اور بیان واقعے کی حد بندی سے نجات کا وسیلہ ہے۔ اور اسی کے سہارے فن کار اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے اور احساس و اسلوب دونوں پر اپنی انفرادیت کے نشان ثبت کرتا ہے۔

نقل اور ترجمانی کی جو بحث افلاطون اور ارسطو کے تنقیدی نظریات کے ضمن میں اٹھتی ہے

---

1. اردو تنقید کی تاریخ، الہ آباد، ص 22
2. ایضاً، ص 12

اس کو عرب تنقید نے اپنے طور پر حل کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ افلاطون اور ارسطو کی 'حقیقت' کے توسل سے نہیں بلکہ ان دونوں سے زیادہ 'حقیقت' کی اجتماعی حد بندی اور اجتماعی تشخص کا قائل معلوم ہوتی ہے اور اسے ہیئتی ضابطے کا پابند کر دیتی ہے مگر ان دونوں منکرین کے برخلاف مبالغے کی اصطلاح کے ذریعے سے فن کار کو حقیقت کو توڑ مروڑنے اور اس کو گھٹانے بڑھانے کا اختیار ضرور دیتی ہے کہ فن حقیقت کی معروضی گرفت سے تقریباً آزاد ہو جاتا ہے۔ ایک ہی حقیقت کو جب دو فنکار اپنے اپنے طور پر دیکھتے، محسوس کرتے اور بیان کرتے ہیں اور ہیئتی مماثلت کے باوجود ان کے بیان اور اسلوب میں جو اصطلاح فرق پیدا کرتی ہے اسے عرب تنقید نے مبالغے کے لفظ سے ظاہر کیا کہ اسی کے ذریعے فن کار ''معمولی اور مبتذل مضمون کو مہتم بالشان اور وقیع اور بلند مطلب کو پست کر کے دکھانے'' پر قادر ہوتا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ مبالغے کا استعمال فن کارانہ حسن کی جگہ مضحکہ خیز حد تک بناوٹی ہو گیا اور غلو کے غلط استعمال نے فن کے استنادی کو مسخ کر ڈالا۔[2]

ظہور اسلام کے بعد:

ظہور اسلام کے بعد جہاں علوم وفنون کے سبھی شعبوں میں انقلاب آیا وہاں قرآن مجید اور

---

[1] اس ضمن میں مولوی نذیر احمد کی رائے نقل کرنا بے محل نہ ہوگا جو انھوں نے اپنے ایک خطبے میں ظاہر کی ہے۔ انھوں نے اشارہ کیا ہے کہ اردو شاعری نے عرب شاعری کی بجائے فارسی شاعری کے اثرات قبول کیے جس کی بنا پر واقعیت اور جوش بیان کی جگہ تصنع اور مضمون آفرینی کا خبط ہو گیا اور اردو شاعری تیکھے پن اور براہ راست اظہار کی قوت سے محروم ہو گئی۔

[2] یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ مبالغہ عرب تنقید میں وہی درجہ رکھتا ہے جو رومانی تنقید میں تخیل کو حاصل ہے۔ شاعری حقیقت کی دریافت کا وسیلہ ہے اور اس کے بغیر فرد اپنے ماحول سے رابطہ پیدا نہیں کر سکتا۔ فرد اسی کے ذریعے حقیقت کا ادراک کر سکتا ہے۔ تخیل صرف احساس نہیں ہے بلکہ تمام محسوسات یا عام خیال اور حواس خمسہ کے ذریعے حاصل کردہ احساسات کی مدد سے استخراج نتائج اور ان احساسات کو فکر کی مدد سے Concept میں ڈھالنے والی قوت ہے۔ وہ یہی قوت تخلیقی سطح پر جب اپنا اظہار کرتی ہے تو محسوسات اور تصورات تراشتی اور تبدیل کرتی ہے اور اس کے اظہار کے لیے الفاظ کا انتخاب بھی کرتی ہے اور الفاظ کو بھی نئی معنوی اور کیفیاتی سطحیں عطا کرتی ہے اور نئے طریق کار ایجاد کرتی ہے اور نئی تراکیب، تمثال بخشی اور صورت گری کرتی ہے۔ اس لحاظ سے جو چیز تخلیقی فن پارے کو حقیقت کی مجہول عکاسی کے تابع ہونے سے بچاتی ہے اسے تخلیقی سرگرمی میں ڈھالتی ہے وہ تخیل یا مبالغہ ہے اسی بنا پر عرب تنقید نے مبالغے کو تخلیقی فن قرار دیا ہے۔

احادیث میں شاعروں کی طرف دو متضاد رویے ملتے ہیں۔ ایک طرف اس قسم کے بیانات ہیں جن میں انھیں گمراہ قرار دیا گیا ہے۔ دوسری طرف وہ بیانات ہیں جن میں شاعر کو تلمیذ الرحمٰن کا درجہ دیا گیا ہے۔ یہاں قرآن مجید کی جمالیات سے بحث کرنا مقصود نہیں ہے لیکن قرآن مجید کو فصاحت کا اعلیٰ ترین معیار تسلیم کیا جاتا رہا ہے اور اسے ادب کا مثالی نمونہ مانا گیا ہے۔ فصاحت اور بلاغت کے قوانین اور ضابطے اسی روشنی میں طے کیے جاتے رہے ہیں گو ادبی نقطۂ نظر سے قرآن مجید کا مطالعہ غالباً اب تک مصر کے ایک عالم قطب کے علاوہ کسی نے نہیں کیا ہے۔

جن لوگوں نے قرآن مجید کو مثالی نمونہ قرار دے کر ادبی تنقید کے اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے عام طور پر معنیاتی سطح پر معاشرے کے لیے صالح اقدار کی ترسیل اور اظہار اور فن کی اخلاقی قدر و قیمت پر زور دیا ہے۔ مبالغے اور جھوٹ کی مخالفت کی ہے جنس اور تلذذ کے جذبات، بھڑکانے والے مضامین سے گریز کی تلقین کی۔ گویا ادب کی اخلاقی ذمہ داری پر زور دیا ہے۔

ہیئتی سطح پر انھوں نے قرآن مجید کی سلاست، بلاغت اور توازن پر زور دیا ہے۔ توازن اور اعتدال ان کے نزدیک حسن کی اصل ہے۔ اس کا استدلال قرآن مجید کی ان آیات سے فراہم کیا گیا ہے جو انسان کی متوازن قد و قامت کے بارے میں ہیں۔ مثلاً:

> وصورکم وفاحسن صورکم (اور تمھاری صورتیں بنائیں تو کیا ہی حسین صورتیں بنائیں) یا
>
> الذی خلقک فسرک فعدلک، فی ای صورۃ ماشاء ربک
>
> (اس (باری تعالیٰ) نے تیری تخلیق کی، پھر تیرے عناصر میں مناسبت اور ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کی، پھر ان میں تناسب اور اعتدال پیدا کیا۔ اس کے بعد جیسی شکل و صورت بنانا چاہی اس کے مطابق ترکیب دی)[1]

ان کی مدد سے مجیب الرحمٰن نے 'ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات' میں چار اصول وضع کرنے کی کوشش کی ہے:

---

[1] ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات (شرح کتاب الشعر) ناشر مجلس فلسفہ و ادب شرقیہ، لاہور، 1975، ص 28، 30

اول: تخلیق کو ارسطو نے محاکات یا تشبیہ قرار دیا ہے اور اسلامی نظریات کے مطابق اس سے مراد وجود انسانی کا نحو (خاکہ) تیار کرنا ہے۔

دوم: تسویہ جس کو ارسطو نے ایقاع قرار دیا ہے، لیکن اسلامی فلسفے کی رو سے کسی کے عناصر ترکیبی میں مطلق اور اضافی ہیں اس طرح مناسبت اور ہم آہنگی پیدا کرنا ہے کہ وہ ہر حیثیت سے موزونی و کمال کا مظہر بن جائے۔

سوم: تعدیل، انفرادی اور مجموعی، جزوی کلی، مطلق اور اضافی، ہر لحاظ سے تخلیق کے مختلف اجزا میں تناسب اور اعتدال روا رکھنا جس کو ارسطو 'کلیات' شمار کرتا ہے۔

چہارم: ترکیب صوری، شکل وصورت بنا جس میں صوری اجزا شامل ہیں اور اس وحدت کلی کا شاہکار انسان ہے جس کا ثبوت اس آیت سے ملتا ہے۔

اذ قال ربك للملئكة انى خالق بشرا من طين فاذا سويته و نفخت فيه من روحى فقعو د له ساجدين۔

(جب تیرے پروردگار نے فرشتوں سے کہا کہ میں مٹی سے انسان پیدا کرنے والا ہوں تو جب اس کے (عناصر ترکیبی) میں مناسبت و ہم آہنگی حد کمال تک پیدا کردوں اور اپنی روح اس میں پھونک دوں تو اس کے سامنے سجدے میں گر جانا)

تعدیل اور تناسب کو اسلامی فکر اور اسلامی تنقید دونوں میں مرکزی حیثیت حاصل ہے اس حد تک کہ بعد کے ادوار میں اخلاق کی جتنی کتابیں لکھی گئیں ان میں عدل کا موضوع غالب ہے اور عدل کو دوسری تمام اقدار کے سلسلے میں بھی بنیادی اہمیت دی گئی ہے، اخلاق محسنی، اخلاق جلالی، گلستان سعدی، غرض اسلامی دنیا کی سبھی اہم تصانیف میں عدل پر توازن اور تناسب فراہم کرنے والی قوت کے طور پر بحث کی گئی ہے جس کی تفصیل یہاں بے محل ہوگی۔

عدل کا ایک پہلو فصاحت اور بلاغت میں لفظ و معنی کے درمیان اعتدال و توازن اور حقیقت اور مبالغے کے درمیان، اعتدال و توازن اور ضابطہ بندی اور انفرادی اپج کے درمیان اعتدال و توازن اور معاشرے سے اخلاقی کمٹ منٹ کے درمیان اعتدال و توازن کی شکل میں موجود ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ اپنے مقالے 'تنقید کا دور قدیم' میں لکھتے ہیں:

''قرآن مجید نے اظہار میں تین چار چیزوں پر خاص زور دیا ہے:

1 قول حسین

2 قول متین

3 قول سدید

4 حکمت وموعظت

ادبی اظہار میں حسن، متانت، لفظی اور معنوی پختگی وحکمیت، علم افروزی اور اخلاق رموزی کے عناصر کے سرچشمے یہی ہیں اور اسی پر ہمارے علم بلاغت کی بنیاد ہے۔''[1]

آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

''بایں ہمہ قرآن مجید نے جن جمالیاتی قدروں کو ابھارنا چاہا ان میں تناسب موزونیت اور کثرت میں وحدت (کائنات کا اعتراف اور توحید پر اصرار) خاص اقدار ہیں۔ ہاں یہ ضرور ماننا چاہیے کہ اسلام میں شامل ہونے والی مختلف اقوام نے نسلی خصائص اور ذوق کا اس میں اضافہ کیا۔''[2]

بلاغت کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ نے دو اہم نکتے پیدا کیے ہیں۔ ''یونانی اور رومن ریطورک کی بنیادی غرض فن تقریر یا خطابت کی ترتیب تھی۔ اس میں ادب وشعر شامل نہ تھے۔'' ''اسی ریطورک (فن تقریر) کے اندر سے انشا پردازی کے اصول مدون ہوئے۔ مسلمانوں میں علم معانی کا ایک حصہ تو اس سے متعلق ہے مگر معانی (بلاغت) کا علم محدود ہے اور اس کے ڈانڈے منطق اور نحو اور اسلوبیات سے جا ملتے ہیں۔ مسلمانوں میں بلاغت کا علم عبدالقادر جرجانی نے مدون کیا ہو یا کسی اور نے یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ جاہلی عربوں میں شاعری کے علاوہ خطابت بھی بدرجہ اتم موجود تھی۔ خود شاعری بھی کتابت کی قلت کی وجہ سے عموماً ایک تقریری شے تھی اور اس میں بھی خطیبانہ عناصر موجود تھے۔'' ''اس لیے مسلمانوں کا علم بلاغت ابتدا ہی سے تقریر یا نثر تک محدود نہ رہا بلکہ شاعری اور انشا

---

1 مطبوعہ اوراق لاہور

2 ایضاً

دونوں پر حاوی ہوا اور ہوتا گیا۔"[1]

بلاغت کے مفہوم سے بحث کرتے ہوئے ڈاکٹر سید عبداللہ نے "اظہار کامل بغرض ابلاغ کامل" کو کلیدی تصور قرار دیا ہے۔ بلاغت کلام کے مقتضائے حال کے مطابق ہونے کا نام ہے اور اس سے مراد یہ ہے کہ موضوع کی کیفیت جیسے کہ وہ ہے کامیابی سے بیان ہو جائے اور اس کے لیے مختلف پیمانے اور اصول وضع کیے گئے۔

شعر کے ظاہری پہلوؤں پر زور دینے کی مثالوں سے بحث کرتے ہوئے مسیح الزماں[2] نے الفاظ کی خوبیوں کا تذکرہ کیا ہے اور انھیں تین حصوں میں تقسیم کیا ہے "ایک لفظ کے مطابق معنی ہونا، دوسرے لفظ کے مطابق وزن ہونا اور تیسرے قافیے کا حسن۔

لفظ کے مطابق معنی ہونے کی چار قسمیں ہیں:

مساوات: جس میں الفاظ معنی کے بالکل مساوی ہوں جن میں نہ مقصود کی کمی ہو نہ زیادتی۔

اشارہ: مختصر الفاظ کا معانی کثیر پر بطور اشارہ وایما، اس طرح شامل ہونا جس سے مقصود اچھی طرح واضح ہو جائے۔

ارداف: شاعر اپنے مقصد کے لیے براہ راست الفاظ استعمال نہ کرے، مثلاً کہنا ہو کہ اس کی گردن لمبی ہے تو یوں کہے کہ اس کے گوشوارے جس جگہ جھکتے ہیں وہ اس کے کانوں سے دور ہے۔

تمثیل: شاعر ایک مضمون کا قصد کرے لیکن اس کے لیے ایسے الفاظ استعمال کرے جو دوسرے معنی پر دال ہوں اور یہی الفاظ و معانی مل کر اس مضمون مقصود کی توضیح کردیں۔

لفظ کے مطابق وزن ہونے سے مراد یہ ہے کہ تمام اسم و فعل اپنی جگہ پر صحیح و سالم ہوں اور وزن کی رعایت سے ان میں تبدیلی نہ کی گئی ہو۔

قافیے کے لیے ضروری ہے کہ شعر کے معنی سے بالکل مربوط ہو۔ اس کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں۔

1۔ مطبوعہ اوراق لاہور

2۔ اردو تنقید کی تاریخ بحوالہ بالا، ص 17 تا 19

1. توشیح: معنی اور قافیے میں اتنا ارتباط ہو کہ ایک مصرعہ سننے کے بعد آدمی سمجھ جائے کہ دوسرے مصرعے میں کون سا قافیہ استعمال کیا گیا ہے۔

2. ایغال: شعر کا مفہوم قافیے سے پہلے کے الفاظ ہی سے ادا ہو جائے، پھر بھی قافیہ بے تکا یا حشو ہونے کے بجائے شعر کے حسن میں اضافہ کرے۔

شعر کے عیوب بھی محاسن کی طرح دو بڑی سرخیوں کے تحت میں آتے ہیں:

(1) عیوب لفظ

(2) عیوب معانی۔

عیوب لفظ کی دو قسمیں بیان کی گئی ہیں:

1. الفاظ غیر مانوس، وحشی اور غریب ہوں کہ بھدے اور کانوں کو بُرے معلوم ہوں۔

2. معاظلت: کسی چیز کا دوسرے سے بیان کرنا جیسے آدمی کے پیر کو کھُر کہنا۔

بہر حال اس طویل اقتباس سے ظاہر ہے کہ فصاحت اور بلاغت، موزونی، الفاظ، لفظ و معنی کا باہمی ربط ایک ایسے اعتدال اور توازن کی نشانی ہے جو ادو فن میں حسن پیدا کرتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو قرآن مجید کی جمالیات شاعر کو تلمیذ الرحمٰن قرار دے کر اسے اس عدل و اعتدال کے شعور کا رازداں مانتی ہے جو فطرت اور کائنات کی اصل ہے یہی نہیں بلکہ خدا کے شاگرد کی حیثیت سے وہ بھی اسی عدل و اعتدال کے ساتھ اس کائنات کا ایک متوازن پیکر اپنے پیرایۂ اظہار کے ذریعے تخلیق کرتا ہے اور اسے عملی شکل دیتا ہے اس اعتبار سے وہ خالق بھی ہے اور کاریگر بھی، صاحب شعور بھی ہے اور پیکر تراش بھی۔

ابن سینا اور دیگر مفکرین:

قرآن مجید کے ان ابتدائی تصورات میں نئی کونپلیں اس وقت پھوٹیں جب اسلامی مفکرین یونان کے فلسفیانہ افکار سے دوچار ہوئے۔ افلاطون اور ارسطو کی تصانیف کے عربی میں ترجمے ہوئے اور ان کے افکار و تصورات کی نئی تشریح اور توجیہہ ہونے لگی۔ دیگر عرب مفکرین اور مترجمین ہی نے یونانی علوم و فنون کا بڑا ذخیرہ باقی دنیا تک پہنچایا اور اسے تاریخ عالم کے لیے محفوظ کر دیا۔ ان میں خاص طور پر ابن سینا کا نام قابل ذکر ہے۔

مرزا محمد ہادی رسوا (1857 تا 1931) نے اپنے تنقیدی مراسلات میں آغاز بحث ہی ابن سینا کے تذکرے سے کیا ہے وہ لکھتے ہیں[1]

> "سخت مشکل یہ ہے کہ ان امور کو سمجھنے کے لیے جنھیں میں ذکر کرنا چاہتا ہوں مبادی اور مسایل علم نفس سے واقف ہونا بہت ضروری ہے اور اس علم کی کوئی کتاب زبان اردو میں نہیں ہے۔ شیخ بوعلی سینا کا ایک رسالہ زبان فارسی میں میرے پاس تھا اور اس کا ترجمہ بھی میں نے اردو میں لکھا تھا اور تحقیقات جدید کے موافق بعض حواشی و تعلیقات اس پر زیادہ کردیے تھے وہ گم ہوگیا۔[2] شیخ کی کتاب شفا جملہ طبیعات میں بھی اس علم کا بیان موافق تحقیقات قدیم کے لیے مگر وہ عام نظروں سے دور ہے۔ میں نے ایک رسالہ خاص اس علم میں تصنیف کیا ہے مگر وہ چھپا نہیں[3] اور اگر چھپے بھی تو اصطلاحات علمی کی فہم سے اکثر اذہان قاصر ہیں اس لیے وہ بھی اس مطلب کے لیے مفید نہیں۔"

شیخ بوعلی سینا (980 تا 1037) مشہور عالم فلسفی اور حکیم کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ان کی کتاب "شفا" نہایت ضخیم ہے۔ یہاں کتاب "شفا" کے جن حصوں کا ذکر ہے۔ غالباً وہ حصہ منطقیات ہے جو کتاب شفا کا دوسرا حصہ ہے۔ علی گڈھ مسلم یونی ورسٹی کی مولانا ابوالکلام آزاد لائبریری میں ہے۔ اس کا عنوان عربی میں "المنطقیات من کتاب الشفا لابن سینا" ہے۔ تالیف 769ھ۔ یہ فرنگی محل سیکشن میں ہے اور نسخہ صاف لکھا ہوا ہے۔ اس کے صفحہ 603 سے 615 تک شعر و شاعری کا بیان ہے۔ شروع میں ان عنوانات کو درج کردیا گیا ہے جو اس حصے میں زیر بحث آئے ہیں۔ یہ عنوانات درج ذیل ہیں:

1. فی الشعر مطلقاً و اصناف الصنعات الشعریه و اصناف الاشعا الیونانیه
2. فی اصناف الاعراض الکلیه والمحاکیات الکلیه التی الشعرا

---

1. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، مرتب: محمد حسن، ادارۂ تصنیف، علی گڑھ، 1961، یہ مراسلات رسالہ 'معیار' میں شائع ہوئے۔
2. یہ ترجمہ دستیاب نہیں ہوا۔
3. غالباً مراد ہے مرزا رسوا کے رسالے 'استشہاد فی توجیہ الاشعار' سے جو غالباً چھپا ہی نہیں۔

3 فی الاخبار عن کیفیته ابتداء نشر الشعر و اصنافه

4 فی مناسبة مقادیر الابیات مع الاعراض و خصوصاً فی اطراغودیا و بیان احزا اطراغودیا۔

5 فی حسن الترتیب الشعر و خصوصاً اطراغودیا فی آخر الکلام المخیل الحرانی فی اطرا غودیا۔

6 فی احزا اطرا غودیا محسب الترتیب و الافساد لا یحسب المعانی و وجوہ من القسمت الاولی احزا ہو من التدبیر کل حزو خصوصاً ما یتعلق بالمعنی۔

7 فی قسمة الالفاظ و موافقتھا الانواع الا شعر و فصل فی الکلام فی طرا غودیا و تشبیه اشعر اخری به فی وجوہ تقصیر الشاعر و فی تفصیل اطرا غودیا علی ما یشبه۔

عنوانات ہی سے ظاہر ہے کہ ابن سینا نے یونانیوں کے اور خاص طور پر ارسطو کی بوطیقا کے زیر اثر شاعری پر غور کیا ہے اور ٹریجڈی (اطراغودیا) کے اصول و ضوابط وضع کرنے کی کوشش کی ہے مگر اس سلسلے میں بعض بنیادی اختلافات نے ان سبھی تصورات کی شکل بدل دی ہے۔ عرب ڈرامے سے واقف نہ تھے اور ٹریجڈی کا یونانی تصور عرب تو کیا پورے ایشیا کے لیے بالکل اجنبی تھا۔ اس لیے افلاطون اور ارسطو کے اطراغودیا کے متعلق خیالات کا ابن سینا نے شاعری پر اطلاق کرنے کی کوشش کی ہے۔

اس ضمن میں یہ بات خاص طور پر اہمیت رکھتی ہے کہ عرب فطرت اور انسان کی نبرد آزمائی کے تصور سے واقف نہ تھے۔ انھوں نے مشیت کو کبھی فتح کی جانے والی طاقت نہیں جانا اور اسی لیے ٹریجڈی کا ڈرامائی مفہوم ان کے آرٹ اور تنقید دونوں میں نہیں ابھرا البتہ وہ جس تصور پر زور دیتے رہے وہ تخیل اور محاکات کے تصورات تھے اور ان دونوں کو انھوں نے اپنے طور پر فن اور اس کے لوازم سے متعلق کر لیا تھا۔

ان کا استدلال یہ تھا کہ مختلف فنون لطیفہ مختلف ذرائع سے اور مختلف حواس کے واسطے سے سننے اور دیکھنے والوں کو متاثر کرتے ہیں اور دیکھی و محسوس کی ہوئی اشیا اور مناظر کی تخلیق و ترتیب کرتے ہیں۔ موسیقی آواز سے، مصوری رنگ سے اسی طرح ادب تخیل کے ذریعے یہ کام

کرتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والے کے ذہن کو نئی کیفیات سے دوچار کرتا ہے، کائنات کی ہی نقل نہیں کرتا بلکہ اسے نئی ترتیب اور نئی معنویت دیتا ہے اور اس کے ذریعے پڑھنے والوں میں قبض اور بسط کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ قبض الم کے مشابہ ہے اور بسط لذت کے مشابہ[1] ہے۔ محاکات واقعہ نویس اور مورخ کا حصہ ہے اور اختراع شاعری اور فن کا، اور محاکات کو اختراع کے درجے تک بلند کرنے والی خصوصیت تخیل ہے جو مبالغے کی بھی بنیاد ہے، اسی لیے ادب کے لیے کلام کی اصطلاح ابن سینا نے استعمال کی ہے۔

محاکات کی وہ صورت جس میں اختراع بھی شامل ہے، تمثیل کے نام سے یاد کی گئی اور اسی تمثیل کی تین شکلیں متعین ہوئیں وہ جن کا تعلق شعور سے ہے یا وہ جن کا تعلق وجدان سے ہے یا وہ جن کا تعلق ارادے سے ہے یعنی شاعری یا فکر اور آگہی بخشتی ہے یا پھر کیفیت اور وجدان عطا کرتی ہے یا عمل کے لیے حوصلہ دیتی ہے اسی لحاظ سے اس کا تعلق بہ یک وقت حق سے بھی ہے، جمال سے بھی ہے اور غایت سے بھی، کیوں کہ وہ ذات مقدس جو ان تینوں کا سنگم ہے وہ "حق الحق خیر مطلق اور غیت الغایات ہے"[2]

مختصراً عرب تنقید نے:

1. کائنات اور ادب کا رشتہ محاکات کے ذریعے استوار تو کیا لیکن اسے محض نقل حقیقت قرار دینے کے بجائے محاکات محض اور اختراع محاکات یا تخیل کے ذریعے فن کی آزادی کو تسلیم کیا گویا فن حقیقت سے مربوط تو ہے مگر وہ جوں کی توں نقل نہیں کرتا۔ جو مورخ یا واقعہ نویس کی خصوصیت ہے بلکہ حقیقت کو اپنے تخیل کی نظر سے دیکھتا ہے اور اس کے لیے محض ان واقعات کے بیان پر اکتفا نہیں کرتا جو واقع ہو چکے ہیں بلکہ ان واقعات کا بیان بھی کرتا ہے جو واقع نہیں ہوئے ہیں اور واقع ہونے والے حادثات کی ترتیب نو کے ذریعے انھیں بیان کرتا ہے (تخیل پر زور دینے کا نتیجہ مبالغے کی اہمیت کی شکل میں ظاہر ہوا)
2. شاعر کا معاملہ محض واقعات یا حقائق سے نہیں ہوتا بلکہ ان سے پیدا ہونے والی کیفیات سے ہوتا ہے کیوں کہ اس کا مقصد "قبض یا بسط" کی کیفیات پیدا کرنا ہوتا ہے اس لیے وہ

---

[1] مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات، ص 47

[2] ایضاً

ایسے حقائق بیان کرتا ہے اور ان کے بیان کو اس طرح ترتیب دیتا ہے کہ ان سے ''قبض یا بسط'' الم یا نشاط کی یہ کیفیات پیدا ہو سکیں (واقعات کے بجائے کیفیات پر زور دینے کا نتیجہ عربی قصاید میں تشبیب کے اشعار میں محبوب کی پرانی گزرگاہوں کے ذکر کی شکل میں ظاہر ہوا اور بعد کو غزل کی بیانیہ کے بجائے کیفیاتی شاعری کی شکل اختیار کر گیا۔

3 اس کیفیت آفرینی کے سلسلے میں سب سے اہم منصب 'لفظ و معنی' کے رشتے کا ہے اسی بنا پر یہ مسئلہ عرب تنقید کا اہم ترین مسئلہ بن گیا۔ جنھیں ابوالفرج قدامہ بن جعفر کے نقد الشعر میں:

"جودة الشرقیه کمالا یعیب جودة النجارة فی الخشب کرداته فی ذاته۔"[1]

(شاعر ایک بڑھئی ہے لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔)

اور ابن رشیق نے کتاب العمدہ میں ان الفاظ میں بیان کیا ہے۔ ترجمہ:

''ادائے معنی کے لیے نئے نئے انداز نکالنا اور ایک ایک بات کو کئی کئی طرح ادا کرنا شاعرانہ کمال ہے گویا معانی پانی ہیں اور الفاظ کی ترکیب بمنزلہ گلاس۔ گلاسوں میں کوئی سیمیں ہے کوئی طلائی، کوئی خزف کا ہے، کوئی صدف کا، کوئی پتھر کا ہے کوئی کانچ کا، پانی یعنی معانی بہرحال وہی ایک ہے جو مختلف ترکیبوں اور اندازوں میں کانوں کے واسطے سے نفس کے سامنے آتے ہیں اور اگرچہ تشنگی طلب کو بجھاتے ہیں لیکن گلاسوں کی رنگارنگی ایک لطف مزید دے جاتی ہے۔''[2]

لفظ و معنی کے رشتے کی یہ بحث مشرقی تصور فن کے پس منظر میں اور زیادہ اہم ہو جاتی ہے۔ مشرق نے فطرت اور انسان کے درمیان کشاکش کے تصور کو رد کر کے فطرت اور انسان کی ایک مکمل اکائی تک پہنچنے کی کوشش کی اور اس کے ساتھ قبائلی زندگی کی اجتماعیت اور معاشرے کی منضبط زندگی نے حقیقت کے جو پیکر متعین کر دیے تھے انھوں نے انفرادی اُپج کی راہیں مسدود

---

1 اردو تنقید کی تاریخ، ص 10

2 مراۃ الشعر: عبدالرحمٰن، (پہلا ایڈیشن) ص 101

کردی تھیں اور شاعر کے لیے اپنی تخلیقی قوت کے اظہار کا صرف یہی ایک راستہ رہ گیا تھا وہ اپنی ذہانت اور خلاقی انداز بیان کی ندرت اور جدت ادا کے ذریعے ظاہر کرے۔

ابن رشد اور ابن خلدون

ابن رشد نے (1126 تا 1198) ارسطو کی 'بوطیقا' کا عربی میں ترجمہ کرنے اور عربی ادب پر اس کے اصول منطبق کرنے کا کام کیا۔ ڈراما اور ٹریجڈی کو سامنے رکھ کر وضع کردہ اصول ابن رشد کے لیے بھی دشواریاں پیدا کرتے ہیں اور انھیں شاعری کے اس تصور پر منطبق کرنے کی کوشش کی گئی ہے جو عربوں کے سامنے تھا البتہ ابن رشد نے کتھارسس کی اصطلاح کو فلسفیانہ یا طبی معنوں میں استعمال کرنے کے بجائے اخلاقی معنوں میں استعمال کیا ہے اور اسکا ترجمہ ''پاکیزگی'' کیا ہے جو ان کے نزدیک اعتدال یا توازن کے مترادف ہے۔ وہ لکھتا ہے:

> ''ان امور فاضلہ میں سے ہر ایک میں پائی جانے والی جزوی قوت ہے اس محاکات سے نفوس میں معتدل اثر پیدا ہو کیوں کہ وہ اثر ان میں رحمت اور خوف پیدا کرتا ہے۔ اور اس کا سبب یہ ہے کہ صاحب فضیلت لوگوں میں پاکیزگی اور طہارت اور شرافت کا پایا جانا مقصود ہے۔''[1]

اس بیان میں پاکیزگی سے مراد اعتدال ہے اور اس کے لیے ''صاحب فضیلت'' لوگوں کی شرط عاید کی گئی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہاں ''صاحب فضیلت'' سے مراد محض قبائلی معیار یا مصلحت نہیں ہے بلکہ اعلیٰ تر اور وسیع تر تہذیبی ترفع اور تربیت مراد ہے۔

ابن رشد نے ارسطو کے تصورات کو کس حد تک اختیار کیا ہے اور اس حد تک اس کو اپنے طور پر عرب کے ادبی نمونوں کے مطابق ڈھالا ہے اور کس حد تک ان میں ترمیم اور اضافہ کیا ہے۔ ان موضوعات پر بحث کا یہ موقع نہیں ہے۔ اس بحث سے تنقید کا کوئی نیا تصور ابھرتا نظر نہیں آتا بلکہ فصاحت اور بلاغت کے وہی معیار اور مقاصد ایک بار پھر واضح ہوتے ہیں جن پر عرب اور ایران میں مختلف انداز سے زور دیا جاتا رہا ہے۔

---

[1] ابن رشد کا فلسفۂ جمالیات اور کتاب الشعر از مجیب الرحمٰن، مطبع فلسفہ و ادب، لاہور 75

ابن خلدون (وفات1406) بنیادی طور پر مورخ کی حیثیت سے جانا مانا جاتا ہے۔ مورخ کی حیثیت سے اس نے پہلی بار فلسفۂ تاریخ مدون کرنے کی کوشش کی اور اسی فلسفے کے مطابق فنون لطیفہ اور ادب کو بھی پرکھنا اور سمجھنا چاہا۔ ابن خلدون کے نزدیک تاریخ قبل تہذیب کی زندگی اور متمدن مدنی تہذیب کے درمیانی مراحل و منازل کی داستان ہے اور سلطنتوں کا عروج و زوال، سیاست و مذہب، فکر و فلسفہ، فنون لطیفہ اور ادبیات سب اسی سفر کے مختلف مراحل سے اثر پذیر ہوتے ہیں۔ اس اعتبار سے ادب اور شعر اس کے نزدیک قبائلی اور خانہ بدوش زندگی سے شروع ہو کر متمدن مدنی تہذیب تک پہنچنے کا وسیلہ بھی ہیں اور ان مراحل کا نشان بھی۔ اس اعتبار سے بقول جی ایم وکنس ''تاریخ کے بارے میں ابن خلدون کے نظریے کے ذریعے مارکسی نظریۂ تاریخ کو دوسرے نام سے پیش کیا جا رہا ہے۔''[1] یعنی قبیلے یا طبقے کا تصور ور ادب کے تاریخی شعور کا تصور یا ادب کی تاریخیت کا تصور ہمیں ابن خلدون نے بہت پہلے دیا تھا جس پر عرب تنقید نے بدقسمتی سے زیادہ توجہ نہیں کی۔

تصوف

اسلامی فکر ابتدائی دور ہی سے علما، صوفیا اور فلاسفہ کی کشمکش سے دوچار رہی ہے۔ علماء کے نزدیک اسلام قانون تھا۔ صوفیا کے نزدیک وجدان اور فلاسفہ کے نزدیک علم کلام۔ یہاں ان تینوں گروہوں کے باہمی اختلافات سے بحث کرنا مقصود نہیں، لیکن صوفیا نے جس طرح یونانی اور ہندوستانی فکر کا مطالعہ کیا اور اسلامی تصوف کو 'ہمہ اوست' کی جو شکل دی اس نے ادبی تنقید پر بھی گہرا اثر ڈالا۔ بالخصوص ابن عربی (وفات1240) کے افکار نے معنی اور صورت دونوں حیثیتوں سے ادب کو متاثر کیا اور یہ اثر محض اسلامی دنیا تک محدود نہیں رہا بلکہ بعد کے سوفسطائی مفکرین اور ارسطو و افلاطون کے ان پیروؤں تک بھی پھیلا جو ان کے افکار تک اسلامی مصنفین کے ترجموں کے ذریعے پہنچے تھے۔

ابن عربی وحدت الوجود کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک پوری کائنات میں صرف ایک ہی وجود جاری و ساری ہے۔ گو اس کی ظاہری شکل الگ الگ ہیں وہ ایک ہی نور ہے جس نے ہزار شکلوں میں خود کو بکھیر دیا ہے اور حسن کا مشاہدہ کرنے والا، حسین شے اور خود مشاہدہ،

---

[1] Literature of the East محولہ بالا ص40

یہ تینوں گویا ایک وحدت کے مختلف ٹکڑے ہیں۔ اس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انسان (یا کسی اور شے میں) حسن کا احساس دراصل اسی روحانی وحدت کا نتیجہ ہے کیوں کہ ساوی نور کا ایک شمہ دیکھنے والے میں ہے اور دوسرا شمہ دیکھی جانے والی شے میں اور ایک شمہ دوسرے شے کو کھینچتا ہے اور اپنی طرف متوجہ کرتا ہے اسی سے کشش پیدا ہوتی ہے اور جمالیاتی کیفیت کا ظہور ہوتا ہے۔

اس نقطۂ نظر سے حسن مطلق اور خیر مطلق دونوں ایک ہیں۔ اور جو معرفت سے جتنا قریب ہے اتنا ہی وہ نہ صرف حق سے قریب ہے بلکہ حسن سے بھی اسی قدر قریب ہے۔ حسن مطلق اور خیر مطلق کی اس یک جائی نے شاعری کا ایک ایسا تصور پیدا کر دیا ہے جو وجدانی اور الہامی ہونے کے علاوہ معرفت کا وسیلہ اور علم و آگہی ہی نہیں، تہذیب کا ایک طریق کار بن گیا۔ چوں کہ ابن عربی کے نزدیک تمام گونا گوں ظاہری اشیا ایک ہی نور باطن کی مختلف مجازی شکلیں تھیں۔ اس لیے تمثیل اور علامت کا رواج ایسا بڑھا کہ پوری شاعری مرموز ہوگئی اور ایک طویل سمبل کی شکل اختیار کر گئی۔ معنوی اعتبار سے معرفت کا وسیلہ دل ٹھہرا جو وجدان کا مرکز ہے اور دل اتنا مشاہدے کا مطیع نہیں جتنا کیفیت اور تاثر کا بندہ ہے، اس لیے پوری شاعری کا مزاج معروضی کے بجائے تاثراتی ہو گیا جس کے نتیجے کے طور پر طویل رزمیوں کی جگہ فلسفیانہ رموز اور عشقیہ اور دیگر باطنی کیفیات نے شاعری پر غلبہ حاصل کر لیا مگر یہ داستان عرب سے شروع ہو کر ایران میں عروج تک پہنچی اس ہے اس کا تذکرہ اسی ضمن میں زیادہ مناسب ہوگا۔

O

(مشرقی تنقید، محمد حسن، سنہ اشاعت 1988)

کتابیات

1. ادب الجاہلی: از طہٰ حسین
2. عربی ادب کی تاریخ
3. تاریخ انتقادیت ادب: مرتبہ عابد علی عابد
4. مراۃ الشعر: از عبدالرحمن
5. اردو تنقید کی تاریخ جلد اول: از مسیح الزماں
6. مرزا رسوا کے تنقیدی مراسلات: از محمد حسن
7. حدیقۃ الارم
8. مقدمہ ابن خلدون
9. کتاب العمدہ: از ابن رشیق
10. قدیم تنقید: از ڈاکٹر سید عبداللہ (مطبوعہ اوراق لاہور)
11. Literary History of Persia By E.G Browne
12. History of the Arabs By Hitti
13. History of the Saracens By Amir Ali
14. Literature of the East (Op'cit) the World Literature
15. Dictonary of World Literature Ed.Shilpley (Op'cit)

فارسی شعریات کی روایت

عربی زبان میں تیسری صدی ہجری کے اوائل سے ہی شعراء کے طبقات، انتخابات اور قدیم تصوراتِ نقد کی تدوین کا کام منظم طور پر شروع ہو گیا تھا۔ ایران میں فارسی کی بولیوں اور اوستائی اور پہلوی میں شاعری کے نمونے ہر چند کہ ماقبل اسلام سے ہی ملتے ہیں مگر اسلام کی آمد سے پہلے فارسی شاعری کی پرکھ کے معیار اور پیمانوں کی کسی ایسی روایت کا پتہ نہیں چلتا جن کو آثارِ نقد کا نام دیا جا سکے۔ ایرانی ادب کے بعض مورخین[1] کے مطابق فارسی تنقید کے ابتدائی نشانات چوتھی صدی ہجری کے مصنف بہرامی سرخسی کی خجستہ نامہ، غایت العروضیین اور کنز القافیہ، میں ملتے ہیں۔ بہرامی سرخسی نے عروض اور قافیہ کے مباحث میں بالعموم دوسری اور تیسری صدی ہجری کے عرب ناقدوں سے استفادہ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی میں سرخسی کے زمانے میں ہی نہیں بلکہ مدت دراز تک عربی عروض کے متعین پیمانے ہی استعمال ہوتے رہے۔ البتہ قافیہ کی بحث میں سرخسی نے عربی کے ساتھ ساتھ فارسی کے مروج طریقوں سے بھی بہت سے نتائج اخذ کیے ہیں۔ غایت العروضیین اور کنز القافیہ کے بعد یوں تو فارسی شاعروں کے تذکروں کا سلسلہ کسی نہ کسی شکل میں ضرور ملتا ہے مگر شاعری کی پرکھ پر چھٹی صدی ہجری کے اوائل تک ترجمان البلاغہ اور قابوس نامہ (پانچویں صدی ہجری کی کتابیں) کے علاوہ کوئی اہم کتاب نہیں ملتی۔ اول الذکر کتاب کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ بعد میں رشید الدین وطواط نے اس سے خاصا استفادہ کیا اور اپنی کتاب 'حدائق السحر فی دقائق الشعر، میں بہت سی صنعتوں کی تعریف متعین کرنے میں ترجمان البلاغہ سے مدد لی۔

قابوس نامہ، امیر کیکاؤس بن اسکندر بن قابوس کی تصنیف ہے۔[2] مصنف نے یہ کتاب درحقیقت اپنے بیٹے کی تربیت اور اس کے لیے پند و نصیحت کی غرض سے لکھی تھی۔ اس کتاب میں

آداب معاشرت، رسوم دوستی، کسب فضائل اور تہذیبی مسائل کے علاوہ اپنے شاعرانہ ذوق کے بموجب شعروادب اور ذوق شاعری کا ذکر بھی ملتا ہے۔ اس میں اچھے اشعار کا انتخاب بھی شامل ہے۔ علاوہ بریں شاعری کو نکھارنے اور سنوارنے کے لیے بعض ہدایتیں بھی کی گئی ہیں۔ ان ہدایات میں فارسی تنقید کی ابتدائی شکل دیکھی جا سکتی ہے:

۱۔ جہد کن تا سخن تو سہل ممتنع باشد 2۔ پرہیز از سخن غامض، 3۔ بہ چیزے کہ تو دانی و دیگرے نداند کہ بہ شرح حاجت افتد مگوئے کہ ۴۔ ایں شعر از بہر مردمان گویند نہ از بہر خویش 5۔ بہ وزن و قوافیت قناعت مکن و بے صناعتے و ترتیبے شعر مگوئے، 6۔ اگر خواہی کہ سخن تو عالی باشد و بماند بیشتر سخن مستعار گوے واستعارت بر ممکنات گوئے... در مدح استعارت بکاردار 7۔ اگر غزل و ترانہ گوئی سہل ولطیف تر گوے و بہ قوافی معروف گوے 8۔ تازیہائے سرد و غریب مگوئے۔ 9۔ برحسب حال عاشقانہ تشبیہائے لطیف گوئے۔ 10 امثالہائے خوش بکار دار چنانکہ خاص و عام راخوش آید 11۔ از نہار کہ شعر گران و عروضی مگوے کہ گرد عروض و وزن ہائے گراں کسے گرود کہ طبع ناخوش دارد و عاجز بود از لفظ خوش و معنی ظریف ..ولکن عروض بداں و علم شاعری والقاب ونقد شعر بیا موزتا اگر میان شعراء من ظرہ افتد یا تو کسے مکاشفتے نہ تواند کرون و اگر امتحانے کنند عاجز نہ باشی3

امیر کیکاؤس کے ان نکات سے شاعری کے پرکھنے کے سلسلے میں کئی کام کی باتیں سامنے آتی ہیں۔ نصیحت نمبر 1 اور نمبر 2 میں یک ہی بات کہی گئی ہے کہ ثقیل اور پیچیدہ کلام سے اس طرح اجتناب کیا جائے کہ شاعر کی شاعری سہل ممتنع ہو جائے۔ نمبر 3 اور نمبر 4 نصیحتیں بھی ایک دوسرے کے ساتھ لازم و ملزوم ہیں۔ مصنف دراصل یہ بتانا چاہتا ہے کہ شاعری اپنے لیے نہیں کی جاتی بلکہ لوگوں کے لیے کی جاتی ہے، اس لیے کوشش یہ کرنی چاہیے کہ شاعری میں کوئی ایسی بات نہ آئے جس کی شرح اور وضاحت کی ضرورت ہو اور دوسروں کو بغیر وضاحت کے اس کا مطلب سمجھنے میں دشواری ہو۔ یوں تو اس بات کا تعلق بھی سہل ممتنع والی بات سے ہو جاتا ہے مگر موخر الذکر نصیحت میں نصیحت کرنے والے کا یہ مدعا بھی سامنے آتا ہے کہ وہ شاعری کو عوام کی ملکیت سمجھتا ہے اور اس تصور کو اہمیت نہیں دیتا کہ شاعر اپنے احساسات، جذبات اور واردات

سے مجبور ہو کر شعر کہتا ہے۔ اور عوام میں مقبولیت یا دوسروں کے لیے شاعری کی افادیت بالکل ثانوی چیز ہوتی ہے۔ اس موقع پر شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ مسئلہ ہماری جدید تنقید سے بڑا گہرا تعلق رکھتا ہے، اور نہ صرف اردو کی تنقید بلکہ ساری دنیا میں ترقی یافتہ ادبیات کی تنقید کے بنیادی مسائل میں سے ایک ہے۔ قابوس نامہ کے مصنف نے اپنی پانچویں نصیحت میں جو بات کہی ہے وہ اول الذکر دو نصیحتوں سے ہم آہنگ نہیں معلوم ہوتی۔ اس کا خیال ہے کہ صرف موزوں اور مقفّی شاعری پر قناعت نہیں کرنی چاہیے بلکہ شاعری میں صناعی کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ ان دونوں متضاد باتوں کی توضیح ڈاکٹر مسیح الزماں نے یہ کہہ کر کی ہے کہ اچھے شعر کو سادگی اور وقت پسند کا مرکب ہونا چاہیے۔ لہٰذا راقم الحروف کو اس سلسلے میں ڈاکٹر مسیح الزماں کی بات سے اتفاق نہیں۔ اگر اس بات کو پیش نظر رکھا جائے کہ امیر کیکاؤس کے عہد کی فارسی پر عربی زبان وادب کا نہایت گہرا اثر مرتب ہو رہا تھا، تو یہ بات بھی بہ آسانی سمجھی جا سکتی ہے کہ عباسی عہد کے بعض نقاد مثلاً ابن قتیبہ، ابن سلام، بن معتز اور قدامہ ابن جعفر کے خیالات کا تضاد دیکھے بغیر امیر کیکاؤس نے مختلف عربی نقادوں کے تصورات کو ایک ساتھ اپنی نصائح کا حصہ بنا دیا ہے۔ ان عرب نقادوں میں کوئی عام فہم شاعری کا طرف دار تھا، کوئی صناعی کو فن سمجھتا تھا اور کوئی شاعری کو صرف اپنی ذات کے اظہار کا وسیلہ گردانتا تھا۔ قابوس نامہ کا مصنف غزل اور ترانہ کے لیے سہل گوئی اور لطافت بیان کو ضروری قرار دیتا ہے اور یہ بھی کہتا ہے ان میں غیر معروف اور نامانوس قوافی کا استعمال نہیں کرنا چاہیے۔ نمبر 8، نمبر 9، اور نمبر 10 میں ماقبل کی نصیحتوں کو دوسرے الفاظ میں دہرایا گیا ہے البتہ نصیحت نمبر 11 میں عروض کے سلسلے میں ایک اہم بات کہی گئی ہے کہ بوجھل اور عروضی ہتھکنڈوں سے لیس شعر نہیں کہنا چاہیے، اس لیے کہ ایسے شعار میں عمدہ الفاظ اور نکتہ کی بات کہنا بھی آسان نہیں ہوتا۔ مگر اس کے ساتھ ہی مصنف عروض سے واقفیت کی بھی نصیحت کرتا ہے اور بتلاتا ہے کہ عروض اور علم شاعری سے واقف ہونا ضروری ہے۔ مزید برآں وہ یہ بھی کہتا ہے شاعری کی پرکھ کے اصول بھی سیکھ لینے چاہئیں تاکہ اگر کبھی شاعروں کے درمیان کوئی مناظرہ یا بحث ہو تو تم کو بالادستی حاصل رہے اور تم کو اگر لوگ اس سلسلے میں کسی امتحان میں ڈال دیں تو تم بحسن وخوبی کامیاب ہو سکو۔

امیر عنصر المعالی کیکاؤس کی ان نصیحتوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کو یہ نکات روایتاً ملے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ بہت سے نکتوں کے استعمال اور مصرف سے بھی ناواقف ہے۔ مثال کے

طور پر، وہ اپنی آخری نصیحت میں عروض، علم شاعری اور نقد شعر سیکھنے کا مصرف یہ بتلاتا ہے کہ ان چیزوں کو سیکھ کر بحث و مباحثے میں ہارنے کا خوف نہیں رہتا۔ اگر یہ خیالات مصنف کے اپنے ہوتے تو وہ یہ آسانی سمجھ سکتا تھا کہ ان علوم وفنون سے بجائے خود اپنی شاعری کو نکھارنے اور اس پر نظر ثانی کرنے کا بہت اہم کام، شاعر لے سکتا ہے۔

قابوس نامہ کے بعد فارسی کی تنقیدی روایت کے تعین میں جو کتاب اہم رول ادا کرتی ہے، وہ ابوالحسن احمد السمر قندی (ملقب بہ نظامی عروضی) کی کتاب چہار مقالہ ہے۔ اس کتاب کا سال تصنیف 550ھ ہے (یعنی قابوس نامہ سے پچھتر سال بعد) چہار مقالہ میں نظامی عروضی نے دبیری علم نجوم اور علم طب کے ساتھ ایک باب میں شاعری اور شاعروں پر بھی اظہار خیال کیا ہے۔ نظامی عروضی میں باب کو "مقالۂ دوم در باب علم شعر و صلاحیت شعر" کے عنوان سے معنون کرتا ہے۔ چہار مقالہ میں نظامی نے طریقۂ کار یہ استعمال کیا ہے کہ پہلے وہ اپنے موضوع پر فنی نکات بیان کرتا ہے اور اس کے بعد حکایتوں سے اس موضوع کو مزید واضح کرتا ہے۔ چنانچہ اس نے مقالۂ دوم میں بھی ایسا ہی کیا ہے۔ وہ اس مقالہ کی ابتداء شاعری کی تعریف سے کرتا ہے:

> شاعری صناعتے است کہ شاعر بداں صناعت اتساق مقدمات موہومہ کندو التیام قیاسات منتجہ، بر آں وجہ کہ معنی خرد ر بزرگ گرداند و معنی بزرگ راخرد، و نیکو را در خلعت زشت باز نماید و زشت را در صورت نیکو جلوہ کند و بایہام قوتہائے غضبانی و شہوانی را بر انگیز د تا بداں ایہام طباع را انقباضے و انبساطے بود، و امور عظام را در نظام عالم سبب شود"۔
>
> چہار مقالہ (مقالۂ دوم صفحہ 40)
>
> نظامی عروضی، سمر قندی

اس تمہید کے بعد نظامی عروضی سمر قندی نے احمد بن عبداللہ الخجستانی کی حکایت لکھی ہے اور اس میں بتایا ہے کہ خجستانی پہلے گدھے چراتا تھا مگر حنظلہ بادغیسی کے ایک شعر نے اس کی دنیا ہی بدل دی۔ اس نے بادغیسی کے شعر میں یہ پڑھا کہ "اگر تمہر داری شیر کے منہ میں بھی ہو تو جان پر کھیل کر اس کو حاصل کرنے کی کوشش کرو"۔ خجستانی کا بیان ہے کہ "اس شعر کے پڑھتے ہی میرے اندر عظمت و بلندی کے حصول کی تمنا جاگ اٹھی اور اپنی کوشش سے میں نے یہ مقام حاصل کر لیا کہ آج امیر خراسان کے مقربین میں سے ہوں۔"

نظامی عروضی کی تحریر کردہ صرف ایک حکایت کا ذکر صرف اس لیے کیا گیا کہ یہ اندازہ ہو جائے کہ چہار مقالہ، میں حکایات کی نوعیت کیا ہے۔ فجستانی کی حکایت میں جس بات پر زور ہے وہ نظامی عروضی کے بیان کا آخری حصہ ہے جس میں یہ بتایا گیا کہ شاعر اپنی شاعری کے وسیلے سے کبھی کبھی عظیم کاموں کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ فجستانی کا واقعہ اس بات کا ایک ثبوت بن جاتا ہے کہ کس طرح ایک معمولی آدمی، بلند مدارج پر ایک شعر کی تحریک کے سبب پہنچ گیا۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی حکایتوں سے کوئی تنقیدی نکتہ سامنے نہیں آتا، جب کہ نظامی عروضی کی تمہیدی باتیں اپنے اندر تنقیدی شعور کی چنگاریاں رکھتی ہیں۔

نظامی شاعری کو ایک صنعت یا فن گردانتا ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ اس کی نظر میں شاعری کے لیے صناعی ضروری ہے۔ دوسری بات یہ کہ اس صناعی کے مصرف کا ذکر وہ اس طرح کرتا ہے کہ ''شاعری کی صنعت ہی شاعر کی قوت موہومہ اور قوت مخیلہ کو متحرک کرتی ہے اور شاعر ان قوتوں کے باعث مختلف باتوں اور غیر متعلق چیزوں میں ربط ڈھونڈ نکالتا ہے'' ظاہر ہے کہ اس بات سے نظامی عروضی، تخیل یا وہم کی اس صلاحیت کا ذکر کرتا ہے جو نا معلوم کو معلوم اور غیر مرئی کو مرئی بنا کر پیش کر دیتی ہے۔ مزید برآں یہ کہ تخیل کا یہ ذکر تخیل کی بعض نئی تعبیرات سے مماثل معلوم ہوتا ہے۔ نظامی عروضی شاعر کی اس قوت کی کارفرمائی اس طرح دیکھتا ہے کہ اس کی نظر میں یہ قوت شاعر کو کسی چیز کو اس حیثیت سے پیش کرنے کے قابل بنا دیتی ہے جس حیثیت سے وہ اس کو بیان کرنا چاہتا ہے۔ اگر وہ چاہے تو عظیم لوگوں کو حقیر بنا کر پیش کرے اور اگر چاہے تو معمولی بات کو اس طرح بیان کر دے کہ لوگ اس میں عظمت محسوس کرنے لگیں۔ اس بات میں شاعر کے اس تصرف کا اعتراف ہے جو اس کو بیان اور اظہار پر ہوا کرتا ہے۔ نظامی عروضی شاعری کے سلسلے میں اگلا نکتہ یہ بیان کرتا ہے کہ شاعر اپنی شاعری میں وہم کی کارفرمائی سے انسانی قوتوں کو ابھارتا ہے۔ یہاں نظامی شاید یہ کہنا چاہتا ہے کہ التباس پیدا کرنا شاعری کے فرائض میں ایک اہم فریضہ ہے اور اسی التباس کی وجہ سے آدمی بظاہر محسوس بھی نہیں کرتا مگر شعر اس کی خفیہ صلاحیتوں کو برانگیختہ کر دیتا ہے۔ نظامی عروضی مزید کہتا ہے کہ شاعر اگر چاہے تو التباس پیدا کر کے آدمی کو خوش کر دے اور چاہے تو اس کی خوشی کو غم اور تکدر میں تبدیل کر دے۔

نظامی عروضی سمرقندی کے ان تصوراتِ شعر سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس کی نظر میں شاعری ایک ایسا فن یا صنعت ہے جس سے شاعر بڑے سے بڑا کام لے سکتا ہے۔ یہ بھی پتہ چلتا ہے

کہ نظامی شاعری کو کوئی معمولی چیز نہیں بلکہ صناعی سمجھتا ہے۔ پھر یہ کہ اس کے نزدیک وہم اور تخیل کی بڑی اہمیت ہے۔ تیسری چیز نظامی یہ کہنا چاہتا ہے کہ شاعر کے لیے یہ بات بڑی اہم ہے کہ وہ اپنے شعر سے ایسا سحر پیدا کرے (التباس) کہ سننے والا وہ کچھ محسوس کر لے جو شاعر محسوس کرانا چاہتا ہے۔

نظامی عروضی نے شاعری کی ماہیت کے بارے میں جو باتیں کہی ہیں ان سے شاعری کی اثر آفرینی پر روشنی پڑتی ہے۔ ان باتوں سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نظامی کا تصور شعر کیا تھا اور شاعر ہونے کی حیثیت سے وہ کس حد تک تخلیقی عمل کی پیچیدگیوں کو سمجھ سکتا تھا۔ ماہیت شعر پر اظہار خیال کرنے کے بعد نظامی ایک اور فصل قائم کرتا ہے جس کا تعلق شاعر کی صفات اور اہلیت سے ہے۔ عنوان ہے ''در چگونگی شاعر و شعر او؟'' (یعنی شاعر اور اس کے شعر کو کیسا ہونا چاہیے؟) نظامی کے نزدیک شاعر کی اہم صفات میں سے چند یہ ہیں 1۔ شاعر کو سلیم الطبع ہونا چاہیے۔ (12) اس کی فکر بلند ہو۔ 3۔ وہ صحیح الطبع ہو 4۔ عمدہ تصورات رکھتا ہو 5۔ باریک۔ اور دور رس نگاہ کا مالک ہو۔ 6۔ مختلف علوم سے بہرہ ور ہو۔ 7۔ طرح طرح کے رسوم سے موافق ہو، اس لیے کہ جس طرح تمام علوم میں شاعری معاون ہوتی ہے اسی طرح شاعری کے لیے بھی ہر علم معاون ثابت ہوتا ہے۔ 8۔ ان صفات کے علاوہ نظامی کچھ ایسی شرطیں بھی عائد کرتا ہے جن سے محسوس ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک شعری محفلوں یا شاہی درباروں میں شاعری کی مقبولیت کے اسباب میں سے بعض اسباب یہ بھی ہیں کہ شاعر خوش گفتار ہو اور اس کی شکل و صورت بھی اچھی ہو۔ مزید براں یہ کہ نظامی کے نزدیک شاعر کی قدر و قیمت کا تعلق اس بات سے بھی ہے کہ زمانے میں اس کے شعروں کا کتنا چرچا ہے اور لوگوں کی زبان پر اس کے کتنے شعر ہیں۔ ان تمام باتوں کے بعد نظامی شاعر اور شاعری کی ان صفات کا اصل مقصد یہ بتلاتے ہیں کہ در حقیقت شاعری کا کام شاعر کے نام کو زندہ رکھنا ہے۔ (ختم افضل از شعر بقاء اسم است) اس بات سے دو مفہوم نکل سکتے ہیں۔ پہلا مفہوم تو یہ مراد لیا جا سکتا ہے کہ نظامی، شاعری کا مقصد سوائے نام آوری کے اور کچھ نہیں سمجھتا، مگر اس کی دوسری تعبیر اس طرح کی جا سکتی ہے کہ نظامی کے نزدیک شاعری جب تک دیرپا نہ ہوگی اس وقت تک شاعر کا نام زندہ نہیں رہ سکتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر اُس وقت تک اپنا نام باقی نہیں رکھ سکتا جب تک اس کی شاعری میں وقت اور مقام کی تبدیلی کے باوجود اپنی تازگی اور گہرائی کو باقی رکھنے کی صفت نہ پائی جائے۔ موخر الذکر مفہوم کی توثیق نظامی

کے اگلے جملوں سے ہوتی ہے بالخصوص اس جملے سے کہ:

وچوں شعر بدیں درجہ باشد تاثیر او را اثر نبود۔ وپیش از خداوند خود بمیر د و چوں
او را در بقائی خویش اثری نیست در بقائے اسم دیگری چہ اثر باشد9

یعنی ''اگر وہ شاعری پُر تاثیر نہیں ہے تو وہ شاعر سے پہلے ہی فنا ہو جائے گی اور جب شاعری خود زندہ رہنے کی صلاحیت سے محروم ہو تو بھلا وہ اپنے مالک (یعنی شاعر) کو کیوں کر زندہ رکھ سکتی ہے'' ان باتوں سے نظامی یہ بھی بتانا چاہتا ہے کہ شاعری ایک فن ہے اور کوئی بھی فن درجہ کمال کو اس وقت پہنچتا ہے جب فن کار اس کی تخلیق میں وہ صفات شامل کر دے جو فن کو لازوال بنا دیتی ہیں۔ نظامی آگے چل کر یہ بتاتا ہے کہ کسی شاعر میں شاعری کو درجہ کمال تک پہنچانے کی صلاحیت کن بنیادوں پر پیدا ہوتی ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعری صرف قدرت کلام کا نام نہیں ہے بلکہ اس میں کمال پیدا کرنے کے لیے شاعر کو بڑے جتن کرنے پڑتے ہیں، اپنے شعری سرمائے سے واقف ہونا پڑتا ہے، اور شعر کی سمجھ اور پرکھ کی استعداد کے لیے اس موضوع پر لکھی ہوئی کتابوں کا مطالعہ ناگزیر ہوتا ہے:

اما شاعر بدیں درجہ نرسد الا کہ در عنفوان شباب و در روزگار جوانی بیست ہزار بیت از اشعار متقدمان یاد گیرد و دہ ہزار کلمہ از آثار متاخراں پیش چشم کند و پیوستہ دواوین استادان ہمی خواند و یاد ہمی گیرد کہ در آمد بیرون شدن ایشاں از مضایق و دقائق سخن بر چہ وجہ بودہ است تا طرق و انواع شعر در طبع او مرتسم شود و عیب و ہنر شعر بر صحیفۂ خرد او منقش گردد، تا سخنش روی در ترقی دارد و طبعش بجانب علو میل کند10   چہار مقالہ (ص 45) نظامی عروضی سمرقندی

سلسلۂ گفتگو کو آگے بڑھاتے ہوئے نظامی مزید کہتا ہے کہ شاعر کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ علوم شعر سے مکمل واقفیت حاصل کرے۔ نظامی کے زمانے میں علوم شعر میں سب سے زیادہ اہمیت بحور و اوزان اور بدیع و بیان کی تھی اور یہ روایت ایرانیوں کو عہد عباسی کے عرب نقادوں سے ملی تھی۔ (جیسا کہ پچھلے صفحات میں عباسی عہد کے اوائل میں سامنے آنے والی عرب ناقدوں کی کتابوں کے حوالے سے لکھا گیا ہے کہ چوتھی صدی ہجری میں فارسی کے عالم سرخسی نے عروض اور قافیہ سے متعلق اپنی کتابوں میں عربی کے ہی ناقدین سے استفادہ کیا ہے) نظامی عروضی نے شاعروں کو یہ مشورہ بھی دیا ہے کہ علم شعر سیکھنے کے لیے شاعر کو چاہیے کہ وہ استاد

ابوالحسن سرخسی البہرامی کی کتابوں، کنز القافیہ، اور غایت العروضین، کا مطالعہ کرے، اور ان کے علاوہ الفاظ و معانی کی تنقید اور سرقات و تراجم کی نوعیتوں پر کتابیں پڑھے۔ نظامی کا خیال ہے کہ شاعر کی ذہنی تربیت میں اس کے مطالعہ، ماحول اور شعری روایت سے واقفیت کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ نظامی اس بات پر بھی زور دیتا ہے کہ شاعر کی تربیت کی ذمہ داری اس بادشاہ پر بھی عائد ہوتی ہے جو اس کو انعام و اکرام سے نوازتا رہتا ہے۔ اگر بادشاہ نا اہل اور کم درجہ کے شاعروں کو نوزنا شروع کردے تو شاعری کا معیار دن بدن زوال پذیر ہوتا چلا جائے گا۔ بادشاہ کی تربیت کو جو اہمیت نظامی عروضی نے دی ہے وہ نظامی کے دور کے درباری شاعروں کے حال کی عکاسی کرتی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ شاعروں کے مراکز بادشاہوں کے دربار تھے اور درباری سرپرستی یا انعام و اکرام پر ہی شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت کا تعین ہوا کرتا تھا۔ یہی سبب ہے کہ نظامی بادشاہ کو مخاطب کر کے یہ بھی کہتے ہیں کہ "برے شاعروں پر دولت و ثروت ضائع کرنا اور ان کی شاعری کو قابل التفات گردانا کسی بھی طرح بادشاہ کو زیب نہیں دیتا، اور بالخصوص اس وقت کہ جب شاعر ان نقائص شاعری کے ساتھ بوڑھا بھی ہو" یعنی بوڑھا شاعر اگر برے شعر کہتا ہے تو اس سے کبھی اچھی شاعری کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ نظامی کہتا ہے کہ میں نے اس مسئلے پر بہت غور و خوض کیا ہے:

> دریں باب تفحص کردہ ام در کل عالم از شاعر پیر بدتر نیافتہ ام و ہیچ سیم ضائع تر ازاں آں نیست کہ بوی دھند تا جوانمردی کہ پنجاہ سال ندانستہ باشد کہ آنچہ من ہمی گویم بد است کہ بخواہد دانستن، لیکن اگر جوانی بود کہ طبع راست دارد گر چہ شعرش نیک نہ باشد امید بود کہ نیک شود۔11

نظامی کا خیال ہے کہ اگر پچاس سال کی عمر میں بھی شاعر کو یہ پتہ نہ ہو کہ وہ جو کچھ کہہ رہا ہے اس میں کیا نقائص ہیں تو اس کے سدھرنے کا کوئی امکان نہیں، اس کے برخلاف اگر کسی نوجوان شاعر کی شاعری میں کچھ نقائص ہیں تو ان نقائص کو دور کرنے کے لیے اس کے پاس وقت بھی ہے اور موقع بھی۔

نظامی عروضی نے شعر کی ماہیت اور اچھے شعر کی خصوصیات کے سلسلے میں جو کچھ کہا ہے وہ از اول تا آخر تنقیدی خیالات کا مجموعہ تو نہیں، مگر نظامی کے خیالات سے شاعری اور شاعر کے قرینے کے بارے میں کچھ نئی اور اچھوتی باتیں ضرور سامنے آتی ہیں۔ نظامی سے پہلے جن

تنقید نگاروں کی تحریروں کو ہم ادبی تنقید کا نام دے سکتے ہیں ان کے یہاں بالعموم عرب ناقدین کی نقل اور عرب نقادوں کے تصورات کو فارسی میں منتقل کرنے کا رجحان ملتا ہے۔ نظامی کو اپنے متقدمین پر اس لیے بھی امتیاز حاصل ہے کہ چہار مقالہ میں شاعری سے متعلق اس کے افکار و تصورات ذاتی غور وفکر اور شعری تجربے کے زائیدہ ہیں۔ نظامی نے اپنی گفتگو میں تنقید نگار کی حیثیت سے عروض، بدیع اور بیان کے مسائل نہیں اٹھائے بلکہ اس نے اپنی حیثیت اپنی نثر کی اس کتاب (چہار مقالہ) میں بھی ایک شاعر کی ہی رکھی ہے۔ شعر کی ماہیت کے سلسلے میں جن نکات کی طرف نظامی عروضی نے اشارے کیے ہیں وہ تنقیدی نقطۂ نظر سے بہت اہم ہیں۔ ان اشاروں میں ہمیں یہ نکتہ بھی ملتا ہے کہ شاعر اگر مبالغہ اور غلو سے اصل حقیقت کو دوسری شکل میں دکھلانا چاہے تو اس قلب ماہیت پر اس کو قادر ہونا چاہیے۔ اس بات سے شاعری میں کذب کے مسئلے پر بھی روشنی پڑتی ہے اور نظامی کی ترجیح واضح ہوتی ہے کہ اس کی نظر میں سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ کر دکھانا کوئی معیوب بات نہیں۔ وہ شاعر کی آزادی کا اس حد تک قائل ہے کہ اس کو یہ آزادی تک دینے کو تیار ہے کہ شاعر اپنے کلام سے غصہ اور شہوت کو بھی برانگیختہ کرے تو یہ کوئی معیوب بات نہیں۔ نظامی کے اس لبرل رویے سے شاعری کے بارے میں اس کی اس رائے کا بھی پتہ چلتا ہے کہ شاعری کے لیے کبھی اخلاقی قدغن سد راہ نہیں ہوا کرتی۔ وہ اخلاقیات اور شاعری کے پیمانوں کو گڈمڈ نہیں کرتا اور شاعری کو ایک مطلق العنان اور خود مکتفی فن کی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔

چہار مقالہ کے بعد فارسی تنقید میں تقریباً 100 سو سال تک کوئی اہم کتاب نہیں ملتی۔ البتہ جو کتاب "چہار مقالہ" کے تقریباً سو سال بعد، حدائق السحر فی دقائق الشعر" کے نام سے شائع ہوئی وہ پرانی تنقیدی کتابوں سے بعض اعتبار سے مختلف اور منفرد ہے۔ چوتھی صدی ہجری کی سرخسی بہرامی کی کتابیں غایت العروضین اور کنز القافیہ، عربی کے تصور عروض اور تصور قافیہ پر مبنی ہیں۔ اس میں دوسرے صنائع شعری پر کوئی بحث نہیں ملتی۔ قابوس نامہ اور چہار مقالہ بھی ان مباحث سے خالی ہے۔" حدائق السحر فی دقائق الشعر' ہر چند کہ عربوں کے تصورات صنائع و بدائع کو پیش نظر رکھ کر انہیں خطوط پر لکھی گئی ہے مگر یہ فارسی میں اپنی نوعیت کی پہلی کتاب ٹھہرتی ہے۔ اس کے مصنف کا نام رشید الدین وطواط (متوفی 1177ء، 573ھ) ہے۔

رشید الدین وطواط کی کتاب معانی، بیان اور صنائع لفظی و معنوی پر فارسی میں پہلی کتاب ہونے کی وجہ سے بعد کے علماء شعر کے لیے عرصۂ دراز تک واحد حوالہ رہی۔ اس کتاب کا ایک

امتیاز یہ بھی ہے کہ اس میں وطواط نے صنائع معنوی کو بھی بڑی اہمیت دی ہے۔ جس سے صرف بیان اور زورِ کلام کے مقابلے میں وطواط کے اس تصور کا پتہ چلتا ہے کہ اس کے نزدیک معنوی مسائلِ شعر بھی غیر اہم نہیں ہیں۔ حدائق السحر فی دقائق الشعر میں فارسی کے بعض شاعروں پر بالکل انھیں الفاظ میں رائے دی گئی ہے جن الفاظ کا استعمال فارسی شعراء اور اردو شعراء کے تذکروں میں انیسویں صدی تک عام رہا۔ مثال کے طور پر وطواط کی یہ رائے دیکھی جاسکتی ہے جو اس نے مسعود سعد سلمان کے کلام پر دی ہے۔

> بیش تر اشعار مسعود سعد سلمان کلام جامع است، خاصہ آنچ در حبس گفتہ است۔ وہیچ کس از شعرائے عجم درایں شیوہ بگرد او نہ رسد نہ در حسن معنی ونہ در لطف الفاظ۔12

اس حقیقت کے باوجود کہ وطواط نے محولہ بالا رائے میں کلام جامع، حسن معنی اور لطافت الفاظ، کی تین ایسی اصطلاحیں استعمال کی ہیں جو تذکروں کی متعدد اصطلاحات کی طرح غیر واضح ہیں۔ مگر ہمیں وطواط کو تاریخی سیاق وسباق میں بھی دیکھنا چاہیے۔ وطواط کا زمانہ چھٹی صدی ہجری کا زمانہ ہے۔ اپنے زمانے میں ان اصطلاحات کو مبہم کہتے ہیں تو ابہام اس لیے موردِ الزام نہیں ہوتا کہ ان اصطلاحات کی کوئی اہمیت نہیں، بلکہ اس لیے موردِ الزام ہوتا ہے کہ تنقیدی شعور کے عام ہونے اور نئی اصطلاحات کے وضع کرنے کے زمانے میں بھی بعض تذکروں میں ایسی مبہم اور روایتی اصطلاحوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ رشید الدین وطواط جب کلام میں جامعیت کا اعتراف کرتے ہیں تو اس کا مطلب ان کے نزدیک یہ ہے کہ مسعود سعد سلمان صرف دلچسپ اور اچھے الفاظ ہی استعمال نہیں کرتا بلکہ شعر کی معنوی خوبیوں کو بھی نظر انداز نہیں کرتا ہے۔ یہ دونوں اصطلاحات یہاں اس لیے بھی اہم ہو جاتی ہیں کہ وطواط کے عہد میں فارسی میں تنقیدی شعور لفظ کی خوبیوں سے آگے دیکھ ہی نہیں پاتا تھا۔ پہلی بار رشید الدین وطواط نے لفظ اور معنی دونوں کو اہمیت دی ہے اور اس توازن کو (جو لفظ ومعنی کے معاملے میں مسعود سعد سلمان کے یہاں پایا جاتا ہے) مستحسن قرار دیا ہے۔

''حدائق السحر فی دقاء الشعر'' میں تنقیدی مباحث بالکل نہیں ملتے۔ یہ کتاب پورے طور پر صنائع لفظی ومعنوی کے ذکر اور ان کی وضاحت پر مبنی ہے۔ جن صنائع کو زیرِ بحث لایا گیا ہے ان میں سے چند صنعتیں ہیں:۔ ترصیع، تجنیس، اشتقاق، تضاد، استعارہ، حسن مطلع، حسن تخلص، مراعاۃ النظیر،

تشبیہ، ایہام، تنسیق الصفات، حشو، تجاہل العارف، اغراق فی الصفہ، حسن تعلیل وغیرہ وغیرہ۔

وطواط نے صنائع کی تعریف اور اس کے محاسن کے بیان کے دوران اپنی رائے بالعموم نہیں دی ہے، مگر بین السطور میں بہت واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے کہ ان صنائع کے استعمال پر مصنف کا کس قدر زور ہے اور ان صنعتوں کو وہ کیوں کر اہمیت دیتا ہے۔ نمونے کے لیے تشبیہ اور استعارہ کے بارے میں رشید الدین وطواط کے خیالات دیکھے جاسکتے ہیں، تشبیہ کے بارے میں وہ اس طرح رقم طراز ہے:

> این صنعت چنان بود کہ دبیر یا شاعر چیزی بچیزی ماندہ کند در صفتی از صفات واہل لغت آں چیز راکی ماندہ کنند مشبہ وآنرا کہ بدو ماندہ کنند مشبہ بہ ودر صنعت تشبیہ نیکو تر و پسندیدہ تر آں باشد کی اگر عکس کردہ شود مشبہ بہ مشبہ مانند کردہ آید سخن درست بود ومعنی راست۔ وتشبیہ صواب چوں تشبیہ زلفست بشب کی اگر شب را بزلف تشبیہ کنند ہم نیکو بود الخ 13
>
> دیوان رشید الدین وطواط، با مقدمہ حدائق السحر فی دقائق الشعر
>
> رشید الدین وطواط

وطواط نے تشبیہ کی بحث کو اسی بنیادی بات کو سامنے رکھ کر آگے بڑھایا ہے اور شاعروں کو تنبیہ کی ہے کہ ان کو یہ نہیں چاہیے کہ مشبہ کو کسی ایسی چیز سے تشبیہ دیں جس کا وہم و گمان میں بھی وجود نہ ہو۔ اس نے وضاحت کے لیے بعض پرانے شعراء کی مثال دی ہے کہ بعضوں نے 'انگشت افروختہ' کو دریائے مشکیں، سے تشبیہ دی ہے اور تشبیہ کی بنیاد اس مفروضہ پر رکھی ہے کہ دریائے مشکیں کی موجیں زریں ہوتی ہیں۔ وطواط کہتا ہے کہ اس نوع کی تشبیہ کسی بھی طرح مناسب نہیں، اس لیے کہ نہ تو دریائے مشکیں کا کوئی وجود ہے اور نہ موج زریں کا، سو ایسی غیر موجود اور ان دیکھی چیز سے کسی چیز کو مشابہ قرار دینا کیوں کر درست ہوسکتا ہے — وطواط نے اپنی کتاب میں تشبیہ کی مختلف اور متنوع مثالیں دے کر اس کی اقسام گنوائی ہیں اور بتلایا ہے کہ تشبیہ کو اتنی قسموں میں منقسم کیا جاسکتا ہے۔ 1۔ تشبیہ مطلق 2۔ تشبیہ مشروط 3۔ تشبیہ کنایت 4۔ تشبیہ تسویت 5۔ تشبیہ عکس، 6۔ تشبیہ اضمار اور 7۔ تشبیہ تفضیل — اس تقسیم کے بعد ہر قسم پر الگ الگ فارسی اشعار، قرآنی آیات اور احادیث سے مثالیں دے کر بحث کی گئی ہے۔

تشبیہ کی تعریف بیان کرتے ہوئے رشید الدین وطواط نے جو باتیں کہی ہیں وہ مشرقی تنقید

میں آج بھی رائج ہیں۔ مگر اس نے اچھی تشبیہ کی آزمائش کا جو طریقہ بتایا ہے کہ اگر مشبہٗ بہ کو مشبہ اور مشبہ کو مشبہٗ بہ بنادیا جائے جب بھی کوئی فرق واقع نہ ہو، اب اس طریقے سے تشبیہ کی خامی یا خوبی کی پرکھ نہیں کی جاتی۔ جب کہ وطواط کے پیمانے سے کھرے اور کھوٹے کی پرکھ خاصی آسان ہو جاتی ہے۔

وطواط نے تشبیہ کے علاوہ شاعری کی صنعتوں میں صنعتِ استعارہ کو بہت اہمیت دی ہے۔ اس کی نظر میں استعارے کے استعمال سے کلام میں ایک نئی جہت کا اضافہ ہو جاتا ہے۔ استعارہ کی تعریف میں، وطواط نے یہ تو نہیں کہا ہے کہ یہ از قسمِ مجاز ہے مگر اس کو اس نے حقیقی معنی سے منتقل کر کے کسی اودھار لیے ہوئے معنی پر مبنی ضرور قرار دیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ:

> ''استعارت کے معنی ہی کسی چیز کو عاریتاً لینے کے ہیں، اور یہ صنعت اس طرح استعمال کی جاتی ہے کہ ہر لفظ کا ایک حقیقی معنی ہوتا ہے۔ مگر انشا پرداز یا شاعر اس لفظ کو حقیقی معنی سے الگ کر کے اس کی جگہ پر کسی اور معنی کو عاریتاً اختیار کرتا ہے۔ ور یہ صنعت تمام زبانوں میں کثرت سے استعمال کی گئی ہے۔ جب استعارہ دور از کار معنی کو نہیں پیش کرتا اور مناسب مفہوم کو ادا کرتا ہے تو ایسے استعارے سے شاعری کو بے پناہ زیب و زینت حاصل ہوتی ہے۔ جیسے قرآن کی یہ آیات واشتعل الراس شیبا، یا، فاذاقہا اللہ لباس الجوع والخوف بما کانوا یصنعون۔[14] یا رسول کریم کی یہ حدیث کہ 'الفتنۃ قائمۃ لعن اللہ من ایقظہا [15]

عربی اور فارسی کے علماء شعر نے استعارہ کو از قسمِ مجاز قرار دیا ہے، جب کہ تشبیہ کو مجاز کی قسموں میں شمار نہیں کیا جاتا اس لیے تشبیہ میں حقیقی معنی کا حوالہ موجود ہوتا ہے۔ وطواط استعارہ کے علاوہ کنایہ اور مجاز مرسل کو بھی مجاز کی قسموں میں سے بعض قسمیں قرار دیتا ہے۔ استعارہ کی محولہ بالا تعریف میں وطواط نے دو نکات کی طرف اشارے کیے ہیں۔ پہلا نکتہ تو یہ کہ اس کے نزدیک استعارہ کا مفہوم عاریتاً لیے ہوئے معنی سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ لفظ کے حقیقی معنی کسی لفظ کو استعارتاً استعمال کرنے سے ختم نہیں ہو جاتے بلکہ جب بھی عاریتاً لیا ہوا مفہوم لفظ سے الگ ہوگا (یعنی اس لفظ کو دوسرے سیاق و سباق میں استعمال کیا جائے گا) پھر وہ لفظ اپنے حقیقی معنی میں استعمال ہونے لگے گا۔ اس نکتے سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ اگر استعاراتی

معنی کسی لفظ کے متعین معنی ہو جائیں تو پھر اس کو استعارہ کہنا درست نہیں ہوگا اس لیے کہ پھر وہ معنی اس لفظ کے لیے عاریتاً لیے ہوئے نہ رہیں گے بلکہ اس کی ملکیت بن جائیں گے۔ وطواط کی تعریف میں دوسری اہم بات استعارے کے نقائص سے متعلق ہے۔ وہ کہتا ہے کہ استعارہ کے معنی حقیقی تو نہیں ہوتے مگر اس کے معنی کو اس طرح مجازی بھی نہیں ہونا چاہیے کہ وہ دوراز کار سمجھے جائیں۔ اس کا خیال ہے کہ اگر استعارہ کے معنی دوراز کار ہوں گے تو اس سے شاعری کی زیبائش میں کوئی اضافہ نہ ہوگا، جب کہ اس کے برخلاف اگر استعارہ اس نقص سے پاک ہو تو وہ کلام کی زیب و زینت کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

رشید الدین وطواط نے صنائع لفظی اور صنائع معنوی پر جو کچھ لکھا ہے وہ آج تک فارسی کی تنقیدی روایت کا حصہ ہے۔ وطواط کے بعد کے نقادوں نے بالعموم 'حدائق السحر فی دقائق الشعر' کے مباحث کی بنیاد پر ہی صنائع و بدائع کی تمام بحثوں کو آگے بڑھایا ہے۔

شعرا کے تذکروں کی روایت عربی، فارسی اور اردو میں کم و بیش یکساں انداز میں مدتوں تک قائم رہی۔ عربی زبان کے شعراء کے تذکروں کو ''طبقات الشعر'' کا نام دیا جاتا تھا اور فارسی یا اردو میں مختلف ایسے ناموں سے بھی تذکروں کو موسوم کیا جاتا ہے۔ جن ناموں سے بادی النظر میں ان کتب کے تذکرۂ شعراء ہونے کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا تھا۔ اڈورڈ براؤن نے محمد عوفی کے تذکرہ شعراء 'لباب الالباب' سے پہلے کے دو تذکروں کا ذکر کیا ہے، براؤن کہتا ہے کہ 'لباب الالباب' سے پہلے کے دستیاب تذکروں میں نظامی عروضی کا چہار مقالہ اور ابو طاہر خاتونی کا مناقب الشعراء یقیناً تذکرے ہیں،'' مگر چہار مقالہ کو تذکرہ کہنا مناسب نہیں ہے۔ چہار مقالہ مختلف حکایتوں اور مختلف موضوعات پر مشتمل ہے۔ اس کتاب کے تین ابواب شاعری سے کوئی تعلق نہیں رکھتے، وہ باب جو شعر کی ماہیت پر ہے اس میں اپنے زمانے کے ادبی واقعات درج کیے گئے ہیں اور ضمناً شعروں کے حوالے دیے گئے ہیں— اس سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ کتاب شاعروں کے احوال اور انتخاب کلام سے عاری ہونے کی وجہ سے تذکروں میں شمار نہیں کی جاسکتی۔ فارسی تنقید کی روایت کے ضمن میں فارسی تذکروں کی بہت اہمیت ہے۔ اس لیے کہ شاعری اور شاعروں سے متعلق قدیم فارسی کتب میں مصنفوں نے تذکرہ نویسی ہی کا عنصر غالب رکھا ہے، اور جہاں کہیں شاعری پر اظہار خیال کیا ہے وہاں ان کے خیالات عموماً رسمی اصطلاحات یا غیر واضح بیانات پر مبنی ہیں۔ البتہ اس سلسلے میں تذکرہ نویسوں کا سب سے اہم کام شعراء کے

کلام کا انتخاب کرنا ہے۔ اس مفروضہ کی بنا پر کہ پڑھنے والا باذوق ور رطب ویابس میں امتیاز کرنے کا اہل ہوگا، تذکرہ نویسوں نے فیصلہ قارئین پر چھوڑا ہے۔ فارسی کے قدیم تذکروں میں ''لباب الالباب'' کو بعض اعتبارات سے خاصی اہمیت حاصل ہے۔

لباب الالباب، (سال تصنیف 618ھ) محمد عوفی کی تصنیف ہے۔ اس کتاب میں محمد عوفی نے اپنے زمانے تک کے ایران شاعروں اور ادیبوں کے حالات یکجا کر دیے ہیں۔ شاعروں کے کلام کے انتخاب کے معاملے میں تذکرہ نگار نے بلند ذوقی کا ثبوت نہیں دیا، چنانچہ بہت سے شاعروں کے عمدہ کلام کو چھوڑ کر اوسط اور معمولی درجے کا کلام بھی قابل انتخاب سمجھا گیا ہے۔ مگر اس نقص کے باوجود لباب الالباب'' کی تاریخی اہمیت اپنی جگہ مسلم ہے، کہ یہ تذکرہ اپنے طریقہ ترتیب اور شرح وبسط کے اعتبار سے فارسی کے اولین تذکروں میں سے ایک بہت اہم تذکرہ ہے۔

محمد عوفی نے البب الالباب' کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ پہلا حصہ شعر کہنے والے بادشاہ، امراء، وزراء اور علماء کے لیے مخصوص ہے اور دوسرے حصے میں عام شاعروں کا ذکر اور ان کے کلام کا انتخاب ملتا ہے۔ اس تقسیم سے عوفی کے زمانے کے ایران کے اس ماحول کا اندازہ ہوتا ہے جس نے سلاطین، وزراء اور سربرآوردہ لوگوں کو اعلیٰ طبقہ، اور عوام کو (ادنیٰ) طبقہ کے خانوں میں کس حد تک تقسیم کرر کھا تھا۔ یہ بات بھی اپنی جگہ درست ہے کہ سلاطین اور امراء کے دربار ہی شاعروں کا مرکز و محور ہوا کرتے تھے اس لیے نظامی عروضی ہوں یا محمد عوفی یا دوسرے مصنفین، ان میں بیش تر اہل قلم شاعری کے اہم مقاصد میں سے ایک اہم مقصد، بادشاہ اور امراء کی خوشنودی قرار دیتے ہیں۔ محمد عوفی نے شاید اسی ماحول اور جبر حالات کے سبب پہلے باب میں طبقۂ اعلیٰ کے شعراء کا ذکر کیا ہے— لباب الالباب میں شاعروں پر جو رائیں دی گئی ہیں ان میں تنقیدی نقطۂ نظر سے پتے کی باتیں کم ملتی ہیں، مگر ایرانی ادب میں لباب الالباب، کی جو اہمیت ہے اور اس کتاب نے مستقبل کے رجحانات کے تعین میں جو کردار ادا کیا ہے اس کے پیش نظر محمد عوفی کے نظریۂ شعر سے متعلق دو ایک بیانات کا حوالہ دینا ناگزیر معلوم ہوتا ہے۔ محمد عوفی نے اپنی کتاب کے دوسرے باب کا نام ''باب دوم در معنی شعر ز طریق لغت'' رکھا ہے۔ اس باب میں وہ اس طرح رقم طراز ہے:

> بیدانست کہ شعر را معنی علست، یعنی دانش کہ ارباب فطنت بداں چیزی فہم کنندو ادراک ایں طبقہ بدں محیط شود۔ و معنی شاعر عالم بود، یعنی دانا کہ معانی

دقیق را ادراک کند، و معنی دقیق آں کہ فکرت او در زیر پردہ ضمیر خیال باز

پیہائے لطیف نماید، و علم عمومی دارد و شعر خصوصی۔16۔

لباب الالباب! محمد عوفی

شعر کے لغوی معنی کے تعین میں محمد عوفی اس نتیجے تک پہنچتا ہے کہ شعر علم و دانش کو کہتے ہیں اور شاعر عالم کو۔ اس سے پہلے ہم نے نظامی عروضی کے یہاں یہ خیال دیکھا ہے کہ ''جس طرح علم کے لیے شعر معاون ہوتا ہے اسی طرح شعر کے لیے علم بھی مدد معاون ثابت ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ علم اور شعر کو کبھی مترادف اور کبھی ایک دوسرے کے لیے معاون قرار دینے کا رواج قدیم فارسی ادب میں عرصۂ دراز تک رہا۔ محمد عوفی چونکہ شعر کو علم یا دانش کہتے ہیں اس لیے شاعر کو عالم اور دانش ور سے موسوم کرتا ہے۔ مگر بعد کے ایک جملے سے مترشح ہوتا ہے کہ علم سے مصنف کی مراد اس جگہ فہم سے ہے۔ اس بیان میں سب سے زیادہ پتے کی بات وہ ہے جو اخیر میں آئی ہے یعنی یہ کہ ''شاعر کا علم تو عمومی ہوتا ہے مگر وہ شعر خصوصی قسم کے کہتا ہے۔ اس جملے سے محمد عوفی یہ بات ثابت کرنا چاہتا ہے کہ شاعر کو کائنات کے عمومی مسائل پر نظر رکھنی چاہیے اور اس کو ایسا جزوی نداز کا شعور نہ ہونا چاہیے کہ وہ یک طرفہ ہو جائے اور زندگی کی کلیت کا ادراک نہ کر سکے۔ مگر وہی شاعر جو عمومی ادراک اور عام حکمتِ عملی کا مالک ہوتا ہے، جب وہ شعر کہتا ہے تو اپنے علم و ادراک اور اشیاء کے بارے میں واقفیت سے صرف وہی شعری تجربے چنتا ہے جو شاعری کا حصہ بن سکتے ہیں۔ اس سے صاف پتہ چلتا ہے کہ عوفی کے نزدیک ہر تجربہ شعری تجربہ نہیں بن سکتا اور ہر علم شاعری میں استعمال نہیں ہوتا۔ محمد عوفی نے ان نکات کی طرف اشارے کرتے ہوئے آگے یہ بتلایا ہے کہ ہر شخص کو شاعر نہیں کہنا چاہیے بلکہ شاعر کہلانے کے مستحق وہی لوگ ہیں جو ان صفات مذکور کے مالک ہیں۔

لباب الالباب، میں ایک باب محمد عوفی نے ''در فضیلت شعر و شاعری'' کے عنوان سے قائم کیا ہے اور بہت مختصر الفاظ میں شعر و شاعری کی فضیلت کا بیان کر کے عام تذکرہ نویسوں کے انداز میں طبقۂ اولی کے شاعروں کا ذکر شروع کر دیا ہے۔ اپنی مختصر سی تمہید میں محمد عوفی شعر و شاعری کی فضیلت کا بیان اس طرح کرتا ہے:

سخن چشمہ حوانیست کہ معانی ادھمیشہ از ظلمت دوات می تابد و خضر نظم و نثر از وحیوہ می یابد کہ چوں سکندر قلم کی ذوالقرنین است، طالب اوی شود، از ظلمات

دوات ہمہ دردِ گوہری آرد جنسی از وی خوب رویان کشادہ موی اند کہ آں را نثر

گویند و نوعی از وی شاہدان نہفتہ روی اند کہ آں را نظم گویند۔[18]

محمد عوفی کی اس بات میں انشا پردازی کے علاوہ ایک آدھ کام کی بات بھی ہے۔ عوفی نے سخن یا کلام کو آبِ حیات کا چشمہ کہا ہے اور اسی کی مناسبت سے ظلمات اور سکندر کا ذکر کیا ہے، مگر سکندر ذوالقرین کو سکندر ذوالقرین نہ کہہ کر یہ کہنا کہ ''چوں سکندرِ قلم کہ ذوالقرنین است'' اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ یہاں عوفی 'سخن' کی دو قسمیں بتانا چاہتا ہے۔[19] اس مناسبت سے دو چوٹیوں والے سکندر کا ذکر اس کی صفت کے ساتھ کیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ قلم کا سکندر نثر اور نظم دونوں کی تخلیق پر قادر ہے۔ مزید برآں وہ یہ کہتا ہے کہ عام کشادہ رو تحریر کو نثر کا نام دینا چاہیے مگر ایسی تحریر جو مخفی حقائق تک ہمارے ذہن کو لے جائے اور اس کا لکھنے والا سر بستہ اسرار و رموز سے پردہ اٹھانے کی صلاحیت رکھے تو اس صفت کو نظم کہتے ہیں۔ نظم کی یہ تعریف شاعری کی ایک اہم صفت کو ظاہر کرتی ہے اور اس سے محمد عوفی کے بارے میں معلوم ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک شاعری کی یہی صفت تمام صفات شاعری میں ممتاز ہے۔

لباب الالباب کے مطالعہ میں شاعری سے متعلق بعض اہم مسائل پر محمد عوفی کی واضح رائے ملتی ہے، ایک تو وہ ایسی شاعری کو جو انعام و اکرام کے لالچ میں کی جائے اچھی نظر سے نہیں دیکھتا اور دوسری بات یہ کہ وہ کذب کو شاعری کے لیے ممنوع قرار نہیں دیتا ہے۔ وہ طمع کے بارے میں کہتا ہے:

اکثر شعرائے زمان رخسار بیان خود را بہ دودِ طمع تیرہ، وچشم فضل و فصاحت

را بغبار وقاحت می گردانند[20]

ان الفاظ سے ظاہر ہے کہ محمد عوفی کسی چیز کے لالچ میں شعر کہنے کو مستحسن قرار نہیں دیتا، اسی لیے وہ یہ الفاظ استعمال کرتا ہے کہ ''بعض لوگ بیان کے رخسار کو لالچ کے دھوئیں سے اور فضل و فصاحت کی آنکھ کو خوشامد کے غبار سے مکدر کر دیتے ہیں'' طمع کے علاوہ محمد عوفی نے خوشامد اور تملق پر بھی تنقید کی ہے اور شاعروں کی آزادیِ طبع پر اصرار کیا ہے — کذب کے سلسلے میں محمد عوفی عربی کا ایک مقولہ لکھتا ہے۔ اس کے بیان سے یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ اس کا اپنا قول ہے یا اس نے عربی زبان میں رائج مشہور مقولہ نقل کیا ہے۔ تاہم اس مقولہ کے نقل کرنے سے یہ ضرور ثابت ہو جاتا ہے کہ محمد عوفی خود بھی اس خیال سے متفق ہے۔ وہ لکھتا ہے:

اشعر احسن الاشیاء، لان الکذب لو امتزاج بالشعر لغلب حُسن
الشعر علی قبح الکذب حتی قیل احسن الشعر امینه واعذبهٗ
واکذبهٗ 21

عربی میں قدامہ ابن جعفر کا یہ قول آج تک مشہور ہے کہ بہترین شعر وہ ہے جو سب سے زیادہ جھوٹا ہو (احسن الشعر اکذبہٗ) مگر عوفی نے اپنی کتاب میں قدامہ کے اس قول کو دلیل کے ساتھ نقل کیا ہے۔ مندرجہ بالا اقتباس کا مفہوم یہ ہے کہ ''شعر بہترین چیزوں میں سے ایک ہے۔ اس لیے کہ اگر شعر میں جھوٹ بھی شامل ہو جائے جب بھی شاعری کا حسن جھوٹ کی برائی پر غالب رہتا ہے اسی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ بہترین شعر وہ ہے جو دل کش، شیریں ہو اور کاذب ہو'' اس کا مطلب اس کے علاوہ اور کچھ نہیں نکلتا کہ اس بیان کی روشنی میں شاعری کے لیے کذب یا دروغ گوئی بالکل ممنوع ہیں۔ دلیل یہ دی گئی ہے کہ شعر جھوٹ کو بھی سچ کر دکھاتا ہے۔ یہ بات عربی کے بعض پرانے نقاد بھی کہتے رہے ہیں۔ 22

'لباب الالباب' میں شامل شعر کی ماہیت، اور بعض خواص شعر پر مبنی محولہ بالا باتیں محمد عوفی کے اس کارنامے کو سامنے لانے میں معاون ہو سکتی ہیں جو اس نے نقد فارسی کی اساس کی شکل میں فارسی کی تنقیدی روایت کو آگے بڑھانے کی غرض سے انجام دیا ہے۔

تاریخی ترتیب کے اعتبار سے محمد عوفی کے 'لباب الالباب' کے بعد فارسی کی تنقیدی روایت کا سنگ میل 'المعجم فی معاییر اشعار العجم' نام کی کتاب ہے۔ 'المعجم' کا مصنف شمس الدین محمد بن قیس رازی ہے۔ اس نے اپنی کتاب پہلے عربی زبان میں لکھی۔ ظاہر ہے کہ اس طرح یہ کتاب عربی کی تنقید کا تسلسل ہوئی، مگر اس کی اہمیت فارسی زبان میں منتقل ہو کر فارسی تنقید کی روایت کے سب سے اہم حوالے کی ہوگئی۔ یہ کتاب 630ھ میں خود مصنف نے ہی عربی سے فارسی میں منتقل کی۔ فارسی تنقید میں المعجم سے زیادہ جامع و معانع اور تمام علوم شعر کو محیط کوئی کتاب پہلے سے موجود نہ تھی، قابوس نامہ، چہار مقالہ، حدائق السحر فی دقائق الشعر اور لباب الالباب جیسی اہم کتابیں بھی شعر و شاعری کے جزوی مسائل سے بحث کرتی ہیں جب کہ ان کے مقابلے میں 'المعجم فی معاییر اشعار العجم' اپنے موضوع پر ایک جامع اور بسیط کتاب بن کر سامنے آتی ہے۔ شمس قیس رازی نے قدیم عربی کے جن تنقیدی تصورات سے استفادہ کیا ہے وہ عہد عباسی کی عربی تنقید کے مروجہ تصورات تھے۔ فارسی کے متقدمین علماء میں شمس قیس رازی کے لیے سوائے

رشید الدین وطواط کے، کوئی اور کسبِ فیض کا وسیلہ نہیں دکھائی دیتا۔ المعجم کے مصحح اور مرتب عبدالوہاب قزوینی نے اپنی تمہید میں اس کتاب کا موازنہ رشید وطواط کی کتاب، حدائق السحر فی دقائق الشعر سے کرتے ہوئے یہ عبارت لکھی ہے:

> از مقایسۂ کتاب 'حدائق السحر' با ایں کتاب معلوم می شود کہ آں یکے از مآخذ ومصادر عمدۂ شمس قیس بودہ است۔ در تالیف قسمتِ دوم ایں کتاب و بسیاری از مطالب وشواہد شعریہ آں عیناً منقول از حدائق السحر است و ہر چند حدائق السحر بر المعجم 'فضل تقدم علی تقدم' فضل ثابت نمایاں است لکن ثانی را بر اول از چند راہ مزیت ورجحان است، یکے آنکہ "المعجم" بر جمیع فنون ثلاثۂ شعریہ یعنی عروض وقوافی ونقد الشعر محتوی است۔ وحدائق السحر مشتمل است بر فن اخیر فقط۔ دیگر اختصار وایجاز حدائق السحر واشباع کافی وبسط وافی المعجم، دیگر آں کہ رشید وطواط در استشہاد بابیات غالباً بر یک یا دو بیت کہ فقط عین محل شاہد وما لا بد منہ مورد بحث است اقتصار کردہ، وشمس قیس غالباً قصائد طویل وقطعات وغزلیات کامل تماماً یا ایراد نمودہ است، وایں مسئلہ بالملاحظۂ ایں کہ بد بختانہ غالب (اشعار شعراءِ متقدمین ومتوسطین ما بلکہ خود نام شعراء نیز بکلی از میان رفتہ است در منتہی درجۂ اہمیت است، کما لا یخفیٰ۔ (المعجم، شمس قیس رازی 416)

عبدالوہاب قزوینی کی یہ آخری بات کہ شمس قیس رازی نے رشید الدین وطواط کے برخلاف اپنے مباحث کے ضمن میں شاعروں کے طویل قصیدے، غزلیں ور قطعات تک نقل کر دیے ہیں، تذکرہ نویسی کے نقطۂ نظر سے اہم قرار پاتی ہے۔ اس لیے کہ اس وقت پرانے شعراء کا بیشتر کلام تلف ہو رہا تھا اور بہت سے اشعار کے شاعر تک کے نام لوگ بھولتے جا رہے تھے، قزوینی کے نزدیک شمس قیس رازی کی یہ دین ہے کہ اس نے شاعری کے بہت سے نمونے محفوظ کر دیے۔۔۔ مگر اس بات کا چونکہ زیرِ بحث موضوع سے کوئی براہ راست تعلق نہیں اس لیے دیکھنا چاہیے کہ قزوینی نے حدائق السحر اور المعجم میں کیا مماثلت پائی۔ قزوینی حدائق السحر کو شمس قیس رازی کے اہم ترین مآخذ میں سے ایک بتاتا ہے اور کہتا ہے کہ اپنی کتاب کے دوسرے حصے میں شمس قیس رازی، حدائق البلاغہ سے بہت سی چیزیں من وعن نقل کرتا ہے۔ مگر اس کے باوجود قزوینی کے نزدیک المعجم کو کئی اعتبارات سے 'حدائق السحر' سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔ پہلی چیز

تو یہ کہ المعجم میں تمام فنون ثلاثۂ شعریہ پر تفصیلی مباحث ملتے ہیں۔ جب کہ حدائق السحر کا تعلق صرف نقد الشعر سے ہے۔۔۔ قزوینی کے اقتباس کو نقل کرنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ المعجم پر حدائق السحر کے تقدم زمانی کے باوجود 'المعجم' کی قدر و قیمت کا اندازہ لگایا جا سکے۔

'المعجم فی معاییر اشعار العجم' ساتویں صدی ہجری اور اس کے بعد کی فارسی تنقید کا سب سے بڑا سرچشمہ ہے جس سے آج تک کے فارسی نقاد استفادہ ناگزیر سمجھتے ہیں۔[23] یہ کتاب عروض، قافیہ، بدیع اور شعری تنقید کے بیشتر موضوعات کا احاطہ کرتی ہے۔ شمس قیس رازی نے اس کتاب میں عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت سے جس حد تک استفادہ کیا ہے وہ بجائے خود المعجم کو ایک دستاویزی حیثیت بخش دیتی ہے۔ چھٹی صدی ہجری تک عربی کے تنقید نگاروں اور تذکرہ نگاروں میں جو نظریاتِ شعر رائج رہے ان کی گونج ہمیں المعجم میں سنائی دیتی ہے۔ اس طرح یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ فارسی تنقید کی روایت کا سنگِ میل اگر کوئی ایک کتاب قرار دی جا سکتی ہے تو وہ 'المعجم فی معاییر اشعار العجم' ہے۔

'المعجم' میں شعر کی ماہیت، محاسن، اور شاعر کے لیے جن صفات اور علوم سے مرصع ہونے کی ضرورت ہے، ان مسائل پر اتنی تفصیلی بحثیں ملتی ہیں کہ ہر ایک کا احاطہ یہاں ممکن نہ ہوگا۔ البتہ اتنا ضرور دیکھا جا سکتا ہے کہ تصورِ شعر اور فرائض شاعر کے بارے میں 'المعجم' کے مصنف کے خیالات کیا ہیں؟ شمس قیس رازی شعر کے معنی اور قافیہ کے بارے میں ''در معنیٔ شعر و قافیہ و حد و حقیقتِ آں'' کا عنوان قائم کر کے اس طرح رقم طراز ہے:

> بدانک شعر در اصل لغت دانش است و ادراک معانی بحدس صایب و اندیشہ و استدلال راست و از روی اصطلاح سخنی است اندیشیدہ مرتب، معنوی، موزوں، متکرر، متساوی، حروف آخریں آں بیک دیگر مانند۔ و دریں حد گفتند سخن مرتب، معنوی، تا فرق باشد میاں شعر و ہذیان و لام نامرتب بے معنی، و گفتند موزوں تا فرق باشد میان نظم و نثر مرتب معنوی و گفتند متکرر تا فرق باشد میان بیتی ذوق مصراعین و میان نیم بیت کی اقل شعر بیتی تمام باشد۔ و گفتند متساوی تا فرق باشد میان بیتی تمام و میان مصارع مختلف ہر یک بر روی دیگر۔ و گفتند حروف آخریں آں بیک دیگر مانندہ تا فرق بود میان مقفی و غیر مقفی کہ سخن بے قافیت را شعر نشمرند اگر چہ موزوں افتد۔[24]

شعر اور قافیہ کی حد بندی کے سلسلے میں شمس قیس رازی کا محولہ بالا بیان بہت جامع اور عربی کی روایت شعری سے مماثل ہے۔ شاعری کے حدود کے تعین میں مندرجہ بالا اقتباس کے اندر جن شرائط سے مدد لی گئی ہے وہ یہ ہیں کہ شعر کو 1۔ مرتب، 2۔ بامعنی، 3۔ موزوں، 4 مکرر، 5۔ متساوی، 6۔ اور اس کے آخری حروف کو ایک دوسرے سے مماثل ہونا چاہیے۔ دوسرے الفاظ میں اس تعریف کا مطلب یہ ہوا کہ ان چھ شرائط میں سے اگر کوئی ایک بھی شرط شعر میں نہ پائی جائے تو شعر ناقص قرار دیا جائے گا۔ شمس قیس رازی نے شعر کے لیے اپنی ایک ایک شرط کو جامع اور مانع قرار دینے کی غرض سے ہر شرط کا جواز بھی پیش کیا ہے۔ شمس قیس رازی کی اس تعریف کا فارسی شعریات پر اتنا اثر پڑا کہ مغربی ادبیات کے زیر اثر جب فارسی میں غیر مقفی، معریٰ اور آزاد نظمیں بعض شاعروں نے لکھنا شروع کیں تو علماء شعر نے ایسی شاعری کو عرصہ دراز تک شاعری میں شمار ہی نہیں کیا۔

یہ تو تھے وہ عناصر جن کو شمس قیس رازی نے شعر کے لیے عناصر ترکیبی قرار دیا ہے اور وہ ان عناصر میں سے کسی ایک کے فقدان کو شعر کے بنیادی ارکان کے فقدان کا مترادف خیال کرتا ہے۔ شعر کے حدود کے تعین کے علاوہ صاحب المعجم، شعر کے محاسن پر بھی گفتگو کرتا ہے اور کہتا ہے کہ شاعری کو قابل فہم ہونا چاہیے اور اس میں استعارات بعید اور تشبیہات کاذب سے احتراز کرنا چاہیے۔ وہ محاسن شعر کے سلسلے میں اس طرح رقم طراز ہے:۔

> "۔۔۔ بنائے شعر بروزنی خوش ولفظ شیریں وعبارتی متین وقوافی درست و ترکیبی سہل و معانی لطیف نہند، چنانک بافہام نزدیک باشد ودر ادراک و استخراج آں باندیشۂ بسیار واعمان فکر احتیاج نیفتد، واز استعارات بعید و مجازات شاذ وتشبیہات کاذب وتجنیسات متکرر خالی باشد، و ہر بیت در لفظ و معنی بنفس خود قائم بود وجز از روی معانی وتنسیق کلام بدیگری محتاج وبرآں موقوف نباشد والفاظ وقوافی در مواضع خویش متمکن باشد وجملہ قصیدہ یک طرز و یک شیوہ بود، وعبارت گاہ بلند گاہ پست نہ شود ومعانی گاہ متسق وگاہ مضطرب نگر دد، ومجاورت الفاظ ولیاقت آں بیک دیگر مرعی باشد واز غرائب الفاظ ومہجورات لغت الفرس درآں مستعمل نباشد بل کی از صحیح ومشہور لغت دری ومستعملات الفاظ عربی کہ در محاورات ومراسلات پارسی گویاں فاضل متداول باشد مرکب بود 25۔"

چوں کہ شعر کے حدود کے تعین کے سلسلے میں شمس قیس رازی پہلے ہی چند عناصر ترکیبی کا ذکر کر چکا ہے اس لیے مندرجہ بالا اقتباس میں 'بنائے شعر' کو 'بنائے محاسن شعر' سمجھنا چاہیے۔ اس لیے کہ جس باب میں یہ عبارت ملتی ہے، وہ محاسنِ شعری سے متعلق ہے۔ اس طرح المعجم کے مصنف کا مدعا یہ ٹھہرتا ہے کہ شاعری کے محاسن میں سے (1) اچھے اوزان، (2) شیریں الفاظ (3) متین عبارت، (4) صحیح قوافی، (5) آسان تراکیب اور (6) لطیف معانی سب سے زیادہ اہمیت رکھتے ہیں شاعری یوں تو بُرے اوزان، بوجھل الفاظ غیر متین عبارت، مشکل تراکیب اور دوراز کار معنی و مفاہیم کے سہارے بھی کی جاسکتی ہے اور ہم ایسی شاعری کو دائرۂ سخن سے باہر قرار نہیں دے سکتے۔ تاہم شمس قیس رازی نے عمدہ شاعری کی خصوصیات اس کے برخلاف بتائی ہیں، اور کہا ہے کہ اگر شعر میں یہ صفات پیدا ہو جائیں تو وہ شعر عام فہم بھی ہوگا اور اس سے محظوظ ہونے کے لیے غیر ضروری غور وفکر کی بھی ضرورت نہیں پڑے گی۔ اس سے پتہ چلا کہ شمس قیس رازی شاعروں کے لیے عام فہم ہونے کو ایک ضروری شرط سمجھتا ہے۔ مزید برآں یہ کہ وہ بعض عیوب کو اچھی شاعری کی راہ میں رکاوٹ سے بھی تعبیر کرتا ہے، وہ کہتا ہے کہ اچھے شعر کو (1) دوراز کار استعارات، (2) شاذو نادر مجازات (3) جھوٹی یا غلط تشبیہات۔ (4) اور دہرائی ہوئی تجنیسات سے خالی ہونا چاہیے۔ مزید شرطیں عائد کرتے ہوئے وہ اس بات پر زور دیتا ہے کہ ہر شعر کو خود مکتفی ہونا چاہیے اور ایک شعر کے مفہوم کی تکمیل دوسرے شعر میں نہ ہونی چاہیے بلکہ ہر شعر ایسا ہو کہ وہ معنوی اعتبار سے اپنا لگ وجود رکھے، شعر کے الفاظ اور قافیے اپنی اپنی جگہ پر ٹھوس ہونے چاہئیں، اور مجموعی طور پر پورے کے پورے قصیدے کو ایک طرز اور ایک انداز کا ہونا چاہیے۔ اور ایسا نہ ہو کہ کہیں بلند بانگ الفاظ استعمال کیے گئے ہوں اور کہیں پست اور ڈھیلے ڈھالے الفاظ۔ شمس قیس رازی کا زور اس بات پر بھی ہے شاعری میں نامانوس الفاظ کا استعمال نہ کیا جائے، نہ ہی فارسی میں مستعمل عربی کے ایسے الفاظ جو فارسی محاورات اور مراسلات کا حصہ بن چکے ہیں، ان کا استعمال کیا جائے۔ محاسن شعری سے متعلق ان اصول وضوابط میں ممدوح اور مذموم، دونوں عناصر کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ شمس قیس رازی کو شعر کی پرکھ کے سلسلے میں محاسن ومعائب کا پورا شعور حاصل تھا۔

المعجم میں ایک اور مقام پر شعر کی خوبیوں اور شاعر کی صلاحیت کے مسائل پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ ادوات شعر کا بیان کرتے ہوئے مصنف کا خیال ہے کہ:

"ادوات شعر کلمات صحیح، الفاظ شیریں، عبارات بلیغ اور معانی لطیف ہیں۔
جب یہ چیزیں اوزان کے سانچے میں ڈھل جاتی ہیں اور شعروں کے دھاگے
میں پرو دی جاتی ہیں تو ان سے عمدہ شعر متشکل ہوتے ہیں۔" 26

عمدہ شعر کے اجزاء کے ذکر کے فوراً بعد شاعر کی صلاحیت، واقفیت اور اس کے علم کا بیان آتا ہے اور شاعر کے لیے بھی کچھ بنیادی شرائط ضروری قرار دی جاتی ہیں:

"ضروری ہے کہ شاعر کو مفردات لغت پر عبور کامل حاصل ہو، صحیح اور غلط
ترکیبوں کو اقسام سے آگاہی حاصل ہو۔ بڑے بڑے شعراء نے ابلاغ و
اظہار کے جو طریقے اختیار کیے ہیں ان پر اسے عبور حاصل ہو۔ کچھ تاریخ
بھی جانتا ہو، علم عروض و قوافی سے بھی واقف ہو، اور اچھے برے اوزان میں
تمیز کر سکے۔ جب شاعر جلیل القدر شعراء کے اسالیب ابلاغ و اظہار سے
واقف ہو گیا اور اس پر شعر گوئی کے اسرار و رموز کھل گئے تو اس کی شعر گوئی
معطر پانی کے اس چشمے کی طرح ہو جائے گی جس نے بڑے دریاؤں سے اور
گہری ندیوں سے مدد حاصل کی ہو۔ شاعر کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ
اپنے طریق اظہار اور اسلوب ابلاغ میں مشہور شعراء کے طریقوں سے انحراف
نہ کرے۔" 27

شمس قیس رازی کی محولہ باتوں میں ہمیں نظامی عروضی سمرقندی کے اس تصور شعر و شاعری کی بازگشت سنائی دیتی ہے جس میں اس نے شعر کی اہمیت کے موضوع پر اپنی رائے ظاہر کرنے کے بعد شاعر کے لیے یہ ضروری قرار دیا ہے کہ 'وہ متقدمین اور متاخرین کے ہزاروں اشعار حفظ کرے، ذوق سلیم، فکر عالی، اور بصیرت کا مالک ہو اور مختلف علوم و فنون سے آگاہی رکھتا ہو۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فارسی کی تنقیدی روایت میں جب شعر کی پرکھ کے کچھ اصول وضع ہونا شروع ہوئے، اسی وقت سے شاعر کے لیے بہت علوم و فنون پر دسترس رکھنا ضروری خیال کیا جاتا تھا۔ قیس رازی، شاعر کو کم از کم اتنا واقف کار ضرور دیکھنا چاہتے ہیں کہ اسے الفاظ کے لغوی معنی و مفہوم سے آگاہی ہو اور صحیح اور غلط تراکیب الفاظ کے استعمال اور ان میں تمیز کرنے کی صلاحیت ہو۔ رازی کا خیال ہے کہ پرانے اور بڑے شاعروں نے اظہار و ابلاغ کے جو طریقہ اختیار کیے ہیں ان سے بھی شاعر کو واقف ہونا چاہیے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ شاعر کو پرانی شاعری کے

مطالعے سے اظہار وابلاغ پر مکمل قدرت حاصل ہو جانی چاہیے اور اسے مطالعے سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ مفاہیم کو کیوں کر بہ آسانی اظہار کا پیرایہ دیا جا سکتا ہے۔ شاعر کے لیے تاریخ سے بھی واقفیت ہونا کسی نہ کسی حد تک ضروری ہے، اور یہ بھی ضروری ہے کہ وہ عروض، قوافی اور اوزان کے سارے نشیب وفراز سے آگاہی رکھتا ہو۔

شمس قیس رازی یا نظامی عروضی سمرقندی کے اس نوع کے خیالات اپنے اندر ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی اہمیت اس بات میں بھی مضمر ہے کہ تقریباً ہر ترقی یافتہ زبان میں آج شاعر کے لیے عالم ہونا بہت ضروری قرار نہیں دیا جاتا۔ جب کہ ان بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ مشرق کی دو اہم زبانوں کے تصور شعر کا، یہ بات ایک حصہ رہی ہے کہ اچھی شاعری اس وقت تک ممکن نہیں ہوتی جب تک شاعر علم وفضل کا مالک نہ ہو اور نہ صرف علوم شعر بلکہ بعض دوسرے علوم متداول مثلاً تاریخ وغیرہ سے بھی کچھ نہ کچھ واقفیت نہ رکھتا ہو۔

علم اور اطلاع پر شمس قیس رازی کا اتنا زور ہے کہ اس نے کتاب کے آخری صفحات میں ایک فصل ''فصل در لزوم اطلاعات شاعر از غالب علوم وآداب'' کے عنوان سے قائم کیا ہے اور اس میں بتلایا ہے کہ شاعر کیوں کر علوم وآداب کے سیکھنے کا محتاج ہوتا ہے:

> ''وبباید دانست کہ شاعر در جودت شعر خویش بیشتر علوم وآداب محتاج باشد و بدین جہت (باید) کی مستطرف بود واز ہر باب چیز کی داند تا اگر با براز معنی کی فن او نباشد محتاج شود، آوردن آں بروی دشوار نشود وچیزی نگوید کی مردم استدلال کنند بداں کی او آں معنی است ندانستہ'' 28؎

اس اقتباس کا لب لباب یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں جس چیز کا بھی بیان کرے اس سے اس کو پوری واقفیت ہونی چاہیے۔ مزید برآں یہ کہ شاعر کے تجربے میں اگر کوئی ایسی چیز آ جائے جو اس کے لیے نئی ہو تو اس کے متعلق بھی اس کا علم ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے اظہار سے کم از کم اس کی لاعلمی ظاہر نہ ہو۔۔۔ ویسے علم وفضل اور اشیاء کی واقفیت کے باوجود شمس قیس رازی کی نظر میں شاعری کی اساسی قدر جمالیاتی اور شاعرانہ اظہار میں ہی مضمر ہوتی ہے۔ رازی معنی کی قدر وقیمت کا انحصار شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ پر قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ معنی خواہ بلند ہو یا پست، عمدہ الفاظ اور بہترین ملابس کے بغیر سامع کے دل و دماغ پر اپنا اثر مرتب نہیں کر سکتے۔ رازی اس راز سے واقف ہیں کہ ہر مفہوم اور ہر معنی کے لیے کچھ مخصوص ہی الفاظ

مطالعے سے اظہار وابلاغ پر مکمل قدرت حاصل ہو جانی چاہیے اور اسے مطالعے سے یہ معلوم کرنے کی کوشش کرنی چاہیے کہ مفاہیم کو کیوں کر بہ آسانی اظہار کا پیرایہ دیا جاسکتا ہے۔ شاعر کے لیے تاریخ سے بھی واقفیت ہونا کسی نہ کسی حد تک ضروری ہے، اور یہ بھی ضروری ہے کہ وہ عروض، قوافی اور اوزان کے سارے نشیب و فراز سے آگاہی رکھتا ہو۔

شمس قیس رازی یا نظامی عروضی سمرقندی کے اس نوع کے خیالات اپنے اندر ایک خاص اہمیت رکھتے ہیں۔ ان کی اہمیت اس بات میں بھی مضمر ہے کہ تقریباً ہر ترقی یافتہ زبان میں آج شاعر کے لیے عالم ہونا بہت ضروری قرار نہیں دیا جاتا۔ جب کہ ان بیانات سے پتہ چلتا ہے کہ مشرق کی دو اہم زبانوں کے تصور شعر کا، یہ بات ایک حصہ رہی ہے کہ اچھی شاعری اس وقت تک ممکن نہیں ہوتی جب تک شاعر علم و فضل کا مالک نہ ہو اور نہ صرف علوم شعر بلکہ بعض دوسرے علوم متداول مثلاً تاریخ وغیرہ سے بھی کچھ نہ کچھ واقفیت نہ رکھتا ہو۔

علم اور اطلاع پر شمس قیس رازی کا اتنا زور ہے کہ اس نے کتاب کے آخری صفحات میں ایک فصل ''فصل در لزوم اطلاعات شاعر از غالب علوم و آداب'' کے عنوان سے قائم کیا ہے اور اس میں بتلایا ہے کہ شاعر کیوں کر علوم و آداب کے سیکھنے کا محتاج ہوتا ہے:

> ''و بباید دانست کہ شاعر در جودت شعر خویش بیشتر علوم و آداب محتاج باشد و بدین جہت (باید) کی مستطرف بود واز ہر باب چیز کی داند تا اگر بایراد معنی کی فن او نباشد محتاج شود، آوردن آں بروی دشوار نشود و چیزی نگوید کی مردم استدلال کنند بداں کی او آں معنی است ندانستہ''28ے

اس اقتباس کا لب لباب یہ ہے کہ شاعر اپنے کلام میں جس چیز کا بھی بیان کرے اس سے اس کو پوری واقفیت ہونی چاہیے۔ مزید برآں یہ کہ شاعر کے تجربے میں اگر کوئی ایسی چیز آجائے جو اس کے لیے نئی ہو تو اس کے متعلق بھی اس کا علم ایسا ہونا چاہیے کہ اس کے اظہار سے کم از کم اس کی لاعلمی ظاہر نہ ہو ــــ ویسے علم و فضل اور اشیاء کی واقفیت کے باوجود شمس قیس رازی کی نظر میں شاعری کی اساسی قدر جمالیاتی ور شاعرانہ اظہار میں ہی مضمر ہوتی ہے۔ رازی معنی کی قدر و قیمت کا انحصار شعر میں استعمال ہونے والے الفاظ پر قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ معنی خواہ بلند ہو یا پست، عمدہ الفاظ اور بہترین ملابس کے بغیر سامع کے دل و دماغ پر اپنا اثر مرتب نہیں کر سکتے۔ رازی اس راز سے واقف ہیں کہ ہر مفہوم اور ہر معنی کے لیے کچھ مخصوص ہی الفاظ

ہوتے ہیں جو کماحقہٗ اس کی ترجمانی کر سکتے ہیں، نامناسب الفاظ معنی کی اہمیت کو ختم کر کے رکھ دیتے ہیں۔ اس ضمن میں 'المعجم' میں استعمال شدہ عبارت ملاحظہ کیجیے:

> ہر معنی را ورزی لفظی مطابق ولباس عبارتی موافق بیرون آرد چی کسوت عبارات متعدد است وصور معانی مختلف۔ وہم چنانک زن صاحب جمال در بعضی ملابس خوبتر نماید وکنیزک بیش بہا در بعضی معارض خریدار گیر تر آید۔ ہر معنی را الفاظی بود کہ در آں مقبول تر افتد وعبارتی باشد کہ بداں لطیف تر نماید۔
>
> دریں باب نثر ونظم یکسان است وسخن موزوں وناموزوں برابر ... 29

اس اقتباس سے شمس قیس رازی کا مدعا صاف اور واضح طور پر سامنے آجاتا ہے۔ ان کے نزدیک جب عبارت کے ڈھنگ مختلف اور معانی کی صورتیں متنوع ہیں تو ہر معنی کو بھی اپنی مخصوص عبارت اور مناسب ترین الفاظ میں نمودار ہونا چاہیے۔ رازی اپنی بات کو مزید واضح کرنے کی خاطر یہ مثال دیتے ہیں کہ ایک خوبصورت عورت بعض مخصوص کپڑوں میں کچھ اور بھی دلکش نظر آتی ہے اور بیش قیمت کنیز کچھ مخصوص حالتوں میں خریداروں کو زیادہ متوجہ کرتی ہے۔ بعینہٖ اس خوبصورت عورت کے لباس میں آرائش، اور کنیز کے انداز کشش کی طرح ہر معنی کے لیے کچھ خاص الفاظ ہوتے ہیں جن میں وہ معنی زیادہ آرائش اور رعایت کشش سے بہرہ ور ہوجاتے ہیں۔ رازی کا خیال ہے کہ معنی، مناسب الفاظ اور بہترین قالب میں ڈھلنے کے معاملے میں نثر اور نظم میں یکساں طور پر نکھارے اور سنوارے جانے کے متقاضی ہوتے ہیں۔ یہاں نثر ونظم میں یکسانیت سے شمس قیس رازی کی مراد صرف یہ ہے کہ نثر اور نظم میں صنفی اعتبار سے کچھ ہیئتیں مخصوص ضرور ہیں مگر جہاں تک کسی مفہوم کو زبان کے قالب میں ڈھالنے کا سوال ہے تو جب تک مفہوم اور معنی کو اس کے قالب میں نہ ڈھالا جائے مفہوم کی ادائیگی میں کوئی نہ کوئی نقص یقیناً باقی رہ جاتا ہے۔ اب رہا یہ سوال کہ نظم یا کلام موزوں کے اپنے تقاضے کیا ہیں؟ تو اس سلسلے میں 'المعجم' کے کئی ایسے حوالے آچکے ہیں جن سے صاف پتہ چل جاتا ہے کہ شمس قیس رازی کے نزدیک شاعری کے بنیادی عناصر کیا ہیں؟

'المعجم' اپنی شرح وبسط اور جامعیت کے سبب اپنے اندر عروض، بدیع، بیان اور نقد شعر سے متعلق ان گنت اہم مباحث کا خزانہ رکھتا ہے۔ مگر طول کلامی سے اجتناب کرتے ہوئے یہاں نقاد کی تنقیدی رائے اور اس سے شاعر کے اتفاق یا اختلاف کے مسئلے پر شمس قیس رازی کے

ایک اہم حوالے کے ساتھ راقم الحروف، المعجم' پر کی جانے والی گفتگو کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے۔
شمس قیس رازی کا خیال ہے کہ:

> "جب کوئی ہنرور نقدِ شعر کے معاملے میں شہرت حاصل کر لے اور بڑے بڑے جلیل القدر سخنور انتقادِ شعر کے معاملے میں اس کی بات ماننے لگیں تو اچھے شاعر کو چاہیے کہ ایسے نقاد کا کہا مانے اور الفاظ و معنی کے معاملے میں جب وہ ردّ و قبول کا فیصلہ کرے تو اس کی بات کو حجت سمجھے اور اس معاملے میں اسے مجتہد گردانے۔ اور اگر ایسا نقاد کوئی دعویٰ کرے تو یہ مناسب نہیں کہ اس سے کہا جائے کہ اپنے دعویٰ کا اثبات کرے اور جو کچھ اس نے کہا ہے اس کی وجوہ بیان کرے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بہت سی چیزیں ایسی ہوتی ہیں کہ ذوق سلیم اپنا فیصلہ صادر کر دیتا ہے، لیکن وہ حیطۂ تحریر میں نہیں آتیں۔ شعر پر انتقاد کرنے والا یعنی ناقد، شعر کہنے کی مشکلات سے قطعاً آگاہ نہیں ہوتا۔ شاعر تو الفاظ و معنی کی نظم و ترتیب میں خون جگر کھاتا ہے لیکن نقاد کو اس بات کی پرواہ نہیں ہوتی۔ وہ اچھے شعر کو پسند کرتا ہے اور بیہودہ شعر کو مسترد کر دیتا ہے۔" 30

اس اقتباس میں شمس قیس رازی نے جو باتیں کہی ہیں ان کی حیثیت شاعر کو مشورہ دینے کی ہے، مگر اس میں چند اہم باتیں قابل توجہ ہیں، مثلاً: 1۔ ذوق سلیم کے فیصلے کا معاملہ۔ 2۔ شعری تخلیقات کی مشکلات سے ناقد کی ناواقفیت۔ 3۔ شاعر کا الفاظ و معانی کی ترتیب میں خون جگر صرف کرنا۔ 4۔ اور ادبی تنقید کا دوسری چیزوں سے صرف نظر کر کے اچھے شعر کو پسند اور برے شعر کو ناپسند کرنے کی بات۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ بعض اوقات ذوق سلیم ہی صحیح فیصلہ کرتا ہے بلکہ ذوق سلیم کے بغیر علوم و فنون سے واقفیت بھی تفہیم شعر میں معاون ثابت نہیں ہوا کرتی۔ مگر جب ہم تنقید کی بات کرتے ہیں تو نقاد کی یہ ذمہ داری ہو جاتی ہے کہ وہ ذوقی یا فنی پرکھ کو دلیل سے ثابت کر دکھائے۔ آج سے تقریباً آٹھ سو سال پہلے شمس قیس رازی کا ذوق سلیم کی دسترس سے اس حد تک واقف ہو جانا کوئی معمولی بات نہیں معلوم ہوتی۔ اس سلسلے میں دوسری بات البتہ مختلف فیہ ہو سکتی ہے کہ آیا ناقد کو شعری تجربے سے کچھ نہ کچھ واقف ہونا چاہیے یا نہیں؟ راقم الحروف کی رائے میں اچھی تنقید تخلیقی عمل کی مشکلات کا ادراک رکھتی ہے اور اگر ناقد اس صلاحیت سے محروم ہے تو اس کی تنقید ہمیشہ روح تنقید سے محروم دکھائی دے گی — جب شاعر

خونِ جگر صرف کرتا ہے تو خونِ جگر کی قیمت اور اس کو صرف کرنے کی معنویت بھی تنقید کے پیش نظر رہنی چاہیے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو تنقید میں کوئی نہ کوئی کمی ضرور باقی رہ جائے گی۔ یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اگر خونِ جگر کا سراغ تخلیق سے نہیں ملتا اور اس کا رنگ شاعری میں نہیں جھلکتا تو ناقد کو ایسی شاعری اور خونِ جگر کی پرواہ بھی نہیں کرنی چاہیے۔ شمس قیس رازی نے سب سے آخر میں ایک بہت چھوٹے جملے میں بہت اہم بات کہہ دی ہے کہ ناقد اچھے شعر کو پسند کرتا ہے اور بیہودہ شعر کو مسترد کر دیتا ہے۔ یہاں مصنف کا مدعا یہ ہے کہ اچھی شاعری کی پرکھ کے لیے ایماندار ناقد دوسرے تمام غیر ادبی معاملات سے صرف نظر کر لیتا ہے، تخلیق سے ایک معروضی فاصلہ قائم کرتا ہے اور غیر جانبدارانہ انداز میں شاعری کی خوبیوں اور خامیوں پر فیصلہ صادر کر دیتا ہے۔

''المعجم'' کے مختلف مباحث میں شمس قیس رازی نے عربی اور فارسی کی تنقیدی روایت کو آگے بڑھانے کے سلسلے میں جس طرح غور وخوض کیا ہے اور جس طرح کے تنقیدی نکات سے المعجم کے صفحات بھرے ہوئے ہیں، ان کی بنا پر بلا شبہ ''المعجم فی معاییر اشعار العجم'' کو فارسی کی پرانی ادبی تنقید کی اساس قرار دیا جا سکتا ہے۔ المعجم کی جامعیت اور روایتی قدر و قیمت کے سبب فارسی زبان میں لکھی جانے والی شمس قیس رازی ہی کے تنقیدی خطوط پر بعد کی فارسی تنقید نگار کو اہمیت حاصل ہے وہ 'معیار الاشعار' کا مصنف اور مشہور فلسفی و متکلم خواجہ نصیر الدین طوسی (متوفی 672ھ) ہے۔ طوسی نے اپنی کتاب کے مواد کی فراہمی میں یا تو عرب نقادوں کے خیالات سے استفادہ کیا ہے یا پھر اپنے ماضی قریب کے عالم ادب فارسی شمس قیس رازی کی کتاب کو سب سے اہم حوالے کے طور پر استعمال کیا ہے۔ طوسی کے بعد کے تنقید نگاروں میں آٹھویں صدی ہجری کے دو مصنف شرف الدین محمد تبریزی (متوفی 795ھ) اور شمس الدین فخری اصفہانی ہیں۔ موخر الذکر کو یہ اہمیت حاصل ہے کہ اس کی مبسوط کتاب ''معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی'، المعجم کی طرح ہی شعر کے زیادہ تر پہلوؤں کو زیر بحث لاتی ہے۔ اس کتاب میں علم عروض، علم قوافی، علم بدائع وصنائع اور علم لغت فرس جیسے فارسی زبان و ادب کے چاروں اہم پہلوؤں پر تفصیلی طور پر اظہار خیال کیا گیا ہے۔ شرف الدین محمد تبریزی نے فارسی تنقید کی خدمت اس طور پر انجام دی کہ اس نے رشید الدین وطواط کی مختصر کتاب 'حدائق السحر فی دقائق الشعر' کی شرح ''حدائق الحدائق'' کے نام سے لکھی، اور اپنی شرح میں اس نے وطواط کے خیالات کو عام فہم

انداز میں پیش کرنے کی کوشش کی، مزید یہ کہ اپنے زمانے میں رائج فارسی شاعری سے صنائع لفظی و معنوی کی تشریحات میں دلیلیں بھی پیش کی ہیں۔ نقد فارسی کے تسلسل اور روایتِ نقد کے تحفظ کے ضمن میں نویں صدی ہجری کے مشہور شاعر اور مصنف جامیؔ (متوفی 899ھ) کا نام نہ لینا اس کے ساتھ نا انصافی ہوگی۔ جامیؔ نے دو رسالے، رسالہ در علم قافیہ، اور رسالہ ''فی العروض'' لکھے اور ان میں علم عروض اور علم قافیہ پر فارسی مصنفوں کی رایوں کو ایک جگہ جمع کر دیا۔

فارسی زبان میں شاعری کی تاریخ بہت پرانی ہے مگر تنقیدی روایت کے تعین کا زمانہ درحقیقت پانچویں صدی ہجری سے نویں صدی ہجری تک کا عرصہ ہے۔ اسی عرصے میں لکھی جانے والی کتابیں اہل ایران کے تنقیدی شعور کی تربیت کا فریضہ انجام دیتی رہیں اور ان ہی کتابوں کی بنیاد پر فارسی تنقید کی روایت مستحکم ہوئی۔ سبکِ ہندی کے شاعروں نے فارسی ادب سے جو استفادہ کیا اس کے پیش نظر بھی یہی حقیقت سامنے آتی ہے کہ سبکِ ہندی کے شاعروں اور تنقید نگاروں نے اسی زمانے میں تصنیف شدہ کتابوں اور متعین کیے ہوئے معیار شعر کو بالعموم اپنایا۔ اکبر کے عہد کا فارسی ادب، بالخصوص فارسی تنقید کی اسی روایت کا تسلسل معلوم ہوتا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ابوالفضل اور فیضیؔ کے تنقیدی شعور سے یہ اندازہ بھی ہوتا ہے کہ انھوں نے ادب کی تفہیم اور لفظ و معنی کے رشتے پر غور و خوض کر کے کچھ مختلف نتائج بھی نکالے ہیں۔ ڈاکٹر وحید قریشی اس عہد کے تصورات شعر پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''ابوالفضل کے نظریہ فن کے تین بنیادی نکات ہیں (الف) الفاظ و معانی کا رابطہ (ب) تقلید و انفرادیت (ج) ادب اور صوفیانہ اقدار کی اہمیت — اگر کسی دور نے باقاعدہ الفاظ اور معانی کی برابری اور گہرے رابطے کو تسلیم کیا ہے تو وہ فیضی اور ابوالفضل ہی کا دور ہے۔ اکبری مصنفین نے قدیم ادبا کی پیروی کو عملی مشکلات کے پیش نظر درست قرار نہیں دیا اور اپنے فن اور نظریۂ فن کو میکانکی ہونے سے بچالیا۔ اس طرح جاندار اسلوب بیان کے لیے راستہ صاف ہوگیا۔''[31]

فارسی کی تنقید میں روایتی طور پر، بیان، صنائع اور عروض کے مسائل زیادہ زیر بحث رہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلا تھا کہ معنی کی اہمیت ثانوی ہو کر رہ گئی تھی، اکبری عہد میں ابوالفضل نے اپنی

کتاب انشائے ابوالفضل، میں لفظ اور معنی کو اس برابری کا درجہ دیا جو بعض عرب نقادوں یا بعد کے مغربی نقادوں نے تسلیم کیا ہے۔

فارسی تنقید کی روایت پر گفتگو نامکمل رہے گی اگر ہندوستان میں لکھی جانے والی ایک ایسی کتاب کا ذکر نہ کیا جائے جو اپنے مشمولات اور مباحث کے اعتبار سے فارسی تنقید سے کشید کی ہوئی روایتی اقدارِ نقد کا مجموعہ ہے۔ یوں تو یہ کتاب جس کا نام 'دبیر عجم' ہے بیسویں صدی کے اوائل میں لکھی گئی مگر اس کے مصنف اصغر علی روحی نے کوشش کی ہے کہ مختلف موضوعاتِ نقد پر ان باتوں کو ضرور جمع کر دیا جائے جن پر بالعموم فارسی کے پرانے نقاد متفق ہیں۔ اس طرح یہ کتاب فارسی کے قدیم نقادوں کے مشترک خیالات کی عکاس ہے۔ اصغر علی روحی نے ''دبیر عجم'' میں خصوصیت کے ساتھ علم بلاغت سے متعلق مسائل پر ارتکاز کیا ہے مگر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ تنقید کرنے والے کو سب سے پہلے یہ چاہیے کہ وہ شاعروں کے کلام کا موازنہ کرنا سیکھے اور اس موازنے کے لیے بلاغت کے اصولوں کو وسیلے کے طور پر استعمال کرے۔32 اصغر علی روحی نے جن موضوعات پر نقادوں کے مشترک خیالات جمع کیے ہیں ان کی طوالت میں نہ جاتے ہوئے موازنہ کے موضوع پر نمونتاً ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> واین معنی وقتے متحقق گردد کہ چوں دو جملہ یا دو شعر را کہ در معنی متحد باشند و در تالیف الفاظ مختلف، در حیز تقابل و توازن در آمد، چہ معنی لطیف را محلے شائستہ باید در تالیف و نظم کلام زیرا کہ باندک تغیر و تبدلے و تقدیم و تاخیرے کو در تالیف و نظم کلام راہ یابد شاہد معنی بر کرسی دیگر جلوہ گر آید و تاثیر و انفعال نفوس موقوف است بر دو امرے کہ، آنکہ محل ہر لفظ در کلام ہماں باشد کو حال مقتضی آں است و اگر از محل اصلی او را بر دارند و بہ محلی دیگر بنشانند خللے در مقصود راہ یابد33

موازنہ کے لیے اصغر علی روحی خاص طور سے ایسے دو اشعار کو مناسب موضوع تصور کرتے ہیں جو معنی میں تو ایک جیسے ہوں مگر ان کے الفاظ مختلف ہوں۔ روحی کا خیال ہے کہ ہر لطیف معنی کے لیے موزوں اور مناسب ترین الفاظ ہوتے ہیں، مگر ان الفاظ میں ذرا سی بھی تبدیلی کر دی جائے تو وہاں سے طائرِ معنی پرواز کر جاتا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ ہر لفظ وہاں آنا چاہیے جہاں اس کا مقام متقاضی ہے۔ اگر مناسب مقام سے لفظ ذرا سا بھی ہٹ جائے تو شعر کے مقصود اصلی میں خلل واقع ہونا ناگزیر ہو جاتا ہے۔۔۔ روحی سلسلہ کلام کو آگے بڑھاتے ہوئے عرب نقاد

عبدالقاہر جرجانی کے حوالے سے یہ بتلاتے ہیں کہ معنی کو اس کے صحیح اور مناسب الفاظ میں ڈھالنے کا معاملہ اور لطافتِ طبع اور سلامتی ذوق پر مبنی ہے۔ جس شاعر کو بھی لطیف طبیعت اور ذوق سلیم ودیعت نہیں ہوا ہے وہ اچھے معانی و مفاہیم کو بھی اپنے نامناسب الفاظ کے استعمال سے کم قیمت و ر پست حیثیت کردے گا۔(دبیر عجم)

فارسی کی تنقیدی روایت کے عناصر ترکیبی کا یہ جائزہ ثابت کرتا ہے کہ عربی ہی کی طرح فارسی کی قدیم تنقید بھی معانی، بیان اور بدیع کے گرد گھومتی ہے۔ علم معانی کے اہم ترین مباحث میں سے فصاحت، بلاغت، ایجاز، اطناب، مترادفات اور محاورات وغیرہ آتے ہیں اور علم بدیع سے ہمیں تحسین کلام اور تزئین شعر کے اصول وضوابط کا پتہ چلتا ہے۔ علم بیان، اظہار، اسالیب اور ترسیل وابلاغ جیسے اہم مسائل کا احاطہ کرتا ہے— ہمارے ہم عصر ادبی نقادوں نے جس طرح دوسرے علوم وفنون اور زندگی کے ہزار ہا شعبوں سے نقد شعر کے نظریاتی مباحث میں استفادہ کیا ہے، اس سے قدیم عربی تنقید محروم ہے اور پرانی فارسی تنقید بھی۔ ویسے یونانی اور سنسکرت ادبیات کے بعد عربی اور فارسی کے ادبی تصورات اور تنقیدی نظریات کو اس معاملے میں زمانی تقدم حاصل ہے کہ ان زبانوں کے علمائے شعر نے قدیم مغربی تنقید کے بالکل متوازی مشرقی شعریات کو معتبر اصولوں سے مالا مال کردیا تھا۔

حواشی

1. مثلاً ڈاکٹر ذبیح اللہ صفا (فارسی نثر کی تاریخ) انڈو پرشین سوسائٹی، دل کنواں (1981)، اور Jan Repka : History of Iranian Literature D. Deidel Publishing Co. Dardrecht. Holand (1956)
2. سن تصنیف 475ھ (بحوالہ تاریخ ادبیات ایران: ڈاکٹر رضا زادہ شفق)
3. قابوس نامہ۔ باب 35) امیر عنصر المعالی کیکاؤس
ڈاکٹر مسیح الزماں نے بھی اردو تنقید کی تاریخ میں بحث کی ہے۔
4. ''ان جملوں کی مدد سے اصل مطلب کو پالینا چنداں دشوار نہیں۔ اچھے شعر کو سادگی و وقت پسندی، تصنع و بے تکلفی، لطافت و صناعت کا ایسا مرکب قرار دیا ہے جہاں ہر جزو معہود کے کانٹے سے ناپا تلا موجود ہے جہاں کسی ایک جز کے گھٹ بڑھ جانے سے تنخ کی تاثیر

میں زمین آسمان کا فرق پیدا ہو سکتا ہے، اور یہ معنوں کا کانٹا ہے مذاق سلیم، جس پر سارے شعر کا دارومدار ہے۔'' (اردو تنقید کی تاریخ: ڈاکٹر مسیح الزماں)

5. زیر بحث عرب نقادوں کے تصورات کی مماثلت اور ان میں باہم اختلاف کا ذکر گزشتہ باب 'عربی شعریات کی روایت' میں آچکا ہے۔

6. چہار مقالہ (مقالہ دوئم ص40) نظامی عروضی سمرقندی (مرتبہ: سید رغیب حسین)

7. مہتری گر بکام شیر دراست   شو خطر کن زکام شیر بجوئی، ص40

8. ''شاعر باید کہ سلیم الفطرة، عظیم الفکرہ، صحیح الطبع، جید الرویہ، دقیق النظر باشد، و در انواع علوم متنوع باشد و در اطراف رسوم مستطرف، زیرا کہ چنانچہ شعر در ہر علم بکار ہمی شود و ہر علمی در شعر بکار ہمی شود، و شاعر باید کہ در مجلس محاورت خوش گوی بود و در مجلس معاشرت خوش رو۔۔۔ الخ شہار مقالہ ص45

9. چہار مقالہ، ص45،46

10. چہار مقالہ: مقالہ دوئم ص45

11. چہار مقالہ، ص46

12. حدائق السحر فی دقایق الشعر، ص82

13. دیوان رشید الدین وطواط با مقدمہ حدائق السحر فی دقایق الشعر ص662، کتاب خانہ بارانی تہران 1339ھ

14. ''پس اللہ نے ان کو ان کی حرکات کے سبب قحط اور خوف کا مزہ چکھایا''

15. حدائق السحر فی دقایق الشعر، ص648

16. باب دوئم: در معنی شعر از طریق لغت با تصحیحات جدید و تعلیقات سعید نفیسی

17. چہار مقالہ کا متعلقہ اقتباس نظامی عروضی کے حوالے سے پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔

18. ''سخن چشمہ حیوانیست کہ ضیائی او از ظلمات دوات می تابد و خضر نظم و نثر از وحیوٰۃ می یابد کہ چوں سکندر قلم کہ ذوالقرنین است، طالب اوی شود، از ظلمات دوات ہمہ درد گوہری آرد، جنسی از وی خوب رویان کشادہ سوی اند کہ آں را نثر گویند، و نوعی از وی شاہدان نہفتہ روی اند کہ آں را نظم گویند'' لباب الالباب: محمد عوفی، ص13

19. ''ذوالقرنین کے بارے میں کئی تعبیریں عام رہی ہیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ سکندر کو ذوالقرنین

اس لیے کہتے ہیں کہ اس کے دو چوٹیاں لٹکی رہا کرتی تھیں بعض کا کہنا ہے کہ یہاں قرن کے معنی 'چوٹی' کے نہیں بلکہ زمانہ کے ہیں اور سکندر کے سلسلے میں اس کا مفہوم یہ ہے کہ وہ دو زمانوں پر حاوی تھا۔"

20. لباب الالباب: (در بیان طبع) محمد عوفی
21. لباب الالباب: (در بیان کذب) محمد عوفی
22. اس کا تفصیلی ذکر پہلے باب میں آچکا ہے۔
23. بالخصوص عبدالحسین زریں کوب (تاریخ نقد ادبی)
24. بالخصوص عبدالحسین زریں کوب، ص166,167
25. بالخصوص عبدالحسین زریں کوب، باب در ذکر محاسن شعر، ص298
26. المعجم: شمس قیس رازی، ص416
27. "اماں مقدمات شاعری آنست کہ مرد بر مفردات لغتی کہ بر آں شعر خواہد گفت وقوف یابد اقسام ترکیبات صحیح وفاسد بر او مستحضر شود" الخ، المعجم، ص416,417
28. المعجم، ص446
29. المعجم، ص221,222
30. المعجم بحوالہ اصول انتقاد ادبیات، ص130 مجلس ترقی ادب، لاہور
31. رسالہ نقوش (ادب عالیہ نمبر) 1960 مضمون فیضی کا نظریۂ شعر، ڈاکٹر وحید قریشی، ص191
32. دبیر عجم: اصغر علی روحی، ص328، مطبع مقبول عام، لاہور 1928
33. دبیر عجم: اصغر علی روحی، ص29-328

○

(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت، ابوالکلام قاسمی اشاعت، 1992)

تنویر احمد علوی

فن تذکرہ نگاری اور تنقیدی رجحانات

تذکرہ عام زبان کا لفظ بھی ہے جس کے معنی ذکر کرنے کے ہیں۔ جب کسی شخص، کسی بات، کسی معاملہ سے متعلق ذکر واذکار ہوتے رہتے ہیں تو تذکرہ کہہ کر ان کا حوالہ بھی دیا جاتا ہے کہ وہاں اس بات کا تذکرہ تھا یا جب اس کا تذکرہ آیا ایسی صورت میں اس کے معنی یاد کرنے اور گفتگو کے ہوجاتے ہیں۔

تذکرہ کی روایت بہت قدیم ہے اور غالباً یونان سے لی گئی ہے۔ مولانا عبدالحلیم شرر نے اپنے ادبی مجلے ''دلگداز'' میں لکھا تھا کہ یونان میں شعری گلدستوں کا رواج تھا، خیال ہے کہ یونانی علوم کے ترجمے کے ساتھ یہ روایت عربی کو منتقل ہوئی اور عربی میں جب آگے بڑھی تو شہروں کے بھی تذکرے مرتب ہوئے۔ شعرا کے بھی، فقہاء اور صوفیوں کے بھی، اکابر علم اور اصحاب فن کے 'تذکرۃ المحدثین'، 'تذکرۃ المتعالین'، 'طبقات الصوفیا' جیسی کتابیں تذکرہ کی علمی روایت اور اس کے تسلسل ہی کی طرف اشارہ کرتی ہیں اور ان کے مطالعہ سے ان کی معنوی توسیعات کا بھی علم ہوتا ہے۔

فارسی میں تذکرہ نگاری کی روایت عربی سے آئی اور اردو میں فارسی سے۔ جگت مال نام سے ہندو فقراء کا بھی تذکرہ ملتا ہے۔ اگرچہ بہت کم یاب ہے۔ 'پوتھی گرو گرنتھ' میں سکھ گروؤں کا احوال درج ہے۔ یہ بھی گویا ایک تذکرہ ہے۔ تمام تذکرے ایک ہی انداز سے نہیں لکھے گئے۔ منتخب اشخاص کے تذکرے بھی لکھے جاتے رہے اور منتخب اہل علم کے بھی۔ اور سب کو ایک ساتھ جمع کرنا شاید ممکن العمل بھی نہیں ہے چاہے اسے کتنا بھی پھیلا دیا جائے۔

اردو زبان میں صوفیا کے تذکرے ملتے ہیں، 'جگت مال'، اور 'پوتھی گرو گرنتھ' بھی اردو میں موجود ہے۔ 'تذکرۃ المتقین' صوفیا کا تذکرہ ہے اور اسی طرح اہل علم کے تذکرے یا منتخب تراجم

ہماری زبان میں اور بھی موضوعات پر مل سکتے ہیں۔ خواتین کے لیے تذکرے الگ سے مرتب کیے گئے ہیں۔ ایسے تذکرے بھی ہیں جو شعرا اور ان کے سلسلۂ تلمذ سے وابستہ ہیں۔ 'خوش معرکۂ زیبا' اور 'طبقات سخن' ایسے ہی تذکرے ہیں۔

'تذکرۃ المتقین' جس کا ابھی ذکر آیا وہ حضرت شاہ بدیع الدین شاہ مدارؒ کے خلفاء کا تذکرہ ہے۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ اس نوعیت کے کسی سلسلے کا تذکرہ لکھنا توضیحی شجرہ سازی کے ذیل میں آتا ہے یہاں ضمنی طور پر یہ بات بھی اٹھائی جاسکتی ہے کہ اہل تصوف نے اس سلسلہ کو رواج دیا کہ کون کس کا مرید تھا اور پھر کس طرح وہ آگے بڑھ کر شاخ در شاخ ہوگیا اور اہل ادب نے اس کی پیروی کی۔ شاید اس پر حدیث اور روایتِ حدیث کا اثر ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ اس کا ماخذ کہیں اور ہو۔ بہر حال ادب اور روحانیت کے سلسلے یہ بات دل چسپ اور قابل تذکرہ ہے کہ شاگردی پر فخر کیا جاتا ہے۔ دوسرے اہل فن میں بھی یہ روایت کم وبیش رہی ہو اس کا امکان ہے موسیقاروں میں اس کی مثال مل جاتی ہے۔

تذکرہ کا تاریخ سے گہرا رشتہ ہے اس لیے اس کے ذریعے افراد کی بھی تاریخ مرتب ہوتی ہے ادوار کی بھی اور تحریکات کی بھی۔ کہیں کوئی گوشہ سامنے آتا ہے اور کہیں کوئی دوسری حقیقت پیش نظر رہتی ہے اور جب اس کا مطالعہ کیا جاتا ہے تو تاریخ وتہذیب سے متعلق نئی سچائیوں پر نظر جاتی ہے۔ یوں بھی تاریخ صرف سلاطین کا تذکرہ نہیں ہے وہ معاشرہ کی تاریخ ہے اور انسان سے اس کا جو گہرا رشتہ ہے اس کے باعث معاشرے کے مختلف طبقات کی تاریخ ہے جس میں ہر طبقے کے اہل فن، اہل علم اور اصحابِ نظر شامل ہیں اور شامل ہوتے رہے ہیں۔ اب یہ الگ بات ہے کہ تذکرہ کوئی مربوط تاریخ نہیں ہوتا اس میں تاریخ وتہذیب سے متعلق مختلف اجزاء وعناصر منتشر حالت میں ہوتے ہیں۔ کہیں ہم ان کے معنی اور معنویت کو معاشرتی رویوں کے روپ میں دیکھتے ہیں ورکہیں انفرادی روشوں کی شکل میں۔

تذکروں میں ادوار کی ترتیب بھی قائم کی جاتی ہے۔ شعراء اردو کے سلسلے میں جو تذکرہ لکھے گئے ان میں اس کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ یہ اس طور پر کہ مختلف زبانوں کے اہل فن کو ایک خاص دور میں رکھا گیا اور پھر طبقات کی تقسیم زمانہ بہ زمانہ ہوتی رہی۔ 'مخزن نکات' (قائم)، 'تذکرہ شعرائے اردو' (میر حسن)، 'تذکرہ جلوۂ خضر' (صفیر بلگرامی) اس نوعیت کے تذکرے ہیں، جن میں تذکرے کے ساتھ ایک گونہ تاریخی حیثیت کا تصور بھی موجود ہے۔ زیادہ تذکرے

حروف ہجا کی ترتیب سے لکھے گئے ہیں۔ یہ اصول دواوین کی ترتیب میں بھی پیش نظر رہا ہے۔ جس سے اکثر تاریخی ترتیب بدل جاتی ہے۔

تذکرہ نگاری کا بنیادی مقصد چوں کہ اچھے اور پسندیدہ اشعار کی فراہمی رہا ہے۔ ایسے تذکروں کو کو ہم مختلف شعراء کے قدیم انتخابات سے بھی وابستہ کرسکتے ہیں اگر چہ یہ ضروری نہیں کہ ہر شاعر کا کوئی اچھا انتخاب اس میں مل جائے، کبھی کبھی تو ایک دو شعر ہی ہوتے ہیں اور شاعر کا صرف نام یا تخلص۔ یہ نشان دہی سے آگے نہیں بڑھتے اور ایسے مختلف تراجم جو ترجمۂ احوال اور انتخاب اشعار دونوں کی حیثیت سے اپنے موضوع پر حاوی نہ ہوں وہ بیاض نگاری کی یاد دلاتے رہتے ہیں۔ بیاض نگاری سے دل چسپی آج بھی موجود ہے اگر چہ اب تذکرے نہیں لکھے جاتے۔

موجودہ زمانے میں مالک رام صاحب نے 'تذکرۃ المعاصرین' مرتب کیا ہے لیکن شعراء کے تذکرے، افسانہ نگاروں کے تذکرے اسی نسبت سے ناول نگاروں کے تذکرے، محققین اور ناقدین کے تذکرے مرتب نہیں ہوئے شاید اس لیے کہ اب یہ رجحان ہی کوئی پسندیدہ رجحان نہیں ہے۔ ممکن ہے اس کی وجہ تذکروں پر وہ تنقید ہو جس میں ان کی خامیاں اس نسبت سے اجاگر کی گئی ہوں کہ یہ بحیثیت ایک تاریخی دستاویز کے ان ضرورتوں اور تقاضوں کو پورا نہیں کرتے جس کی ہم ان سے توقع کرتے ہیں۔

حیرت اس پہ ہے کہ اردو میں نثر نگاروں کے تذکرے بھی نہیں لکھے گئے اور ایک آدھ ہی تذکرے میں اس نوعیت کی کوشش کی گئی۔ خواجہ عبدالرؤف عشرت لکھنوی کے تذکرے 'آب بقا' کے علاوہ اردو میں اہم نثر نگاروں کا کسی زمانے میں بھی کوئی باقاعدہ تذکرہ نہیں ملتا، کہیں کہیں ہم شعرا کے ترجمہ کے اجمال میں ان کی نثری تصنیف کا حوالہ ضرور دیکھتے ہیں لیکن نثری اقتباس نہیں اِلّا ماشاءاللہ۔ اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ فورٹ ولیم کالج سے پہلے اردو میں نثر نگاری کی روایت بہت کمزور تھی لیکن فورٹ ولیم کالج کے بعد بھی ہمارے اہل قلم اسے کمزور ہی تصور کرتے رہے۔ مولانا محمد حسین آزاد جو اردو کے منفرد نثر نگاروں اور انشاء پردازوں میں ہیں۔ انھوں نے تذکرہ آب حیات قلم بند کیا تو گویا شالی ہند میں اردو شاعری کی اپنے دور تک ادواری تاریخ لکھ دی اور اس میں منتخب شعراء کے ذکر کو شامل کر دیا، لیکن نثر کی طرف انھوں نے بھی توجہ نہیں فرمائی۔ شبلی نے 'شعر العجم' لکھی اور ایک سے زیادہ جلدوں میں لکھی لیکن فارسی نثر نگاروں کی طرف علامہ شبلی کی توجہ بھی نہ گئی جو خود اردو کے بہت بڑے نثر نگار اور صاحب قلم عالم وادیب

ہیں۔ نقاد اور تاریخ نگار ہیں۔ ان کے مقابلے میں عبدالسلام ندوی نے 'شعر الہند' لکھی۔ نثر کو انھوں نے بھی نظر انداز کیا۔ غرض یہ ہمارا عام رجحان رہا کہ اہل شعر و سخن کے تذکرے مرتب کیے جائیں اور وہ کئی صدیوں تک ترتیب دیے جاتے رہیں۔

اردو میں شعر و سخن کے تذکرے اور دربار و خانقاہ کی شعر و شعور سے دل چسپی کافی عام رہی اور ہماری زبان نے ارتقا کے ابتدائی مراحل دو تین صدیوں میں پورے کیے، لیکن اس پر حیرت ہے کہ دہاں شعرائے اردو کا کوئی تذکرہ میر و قایم کے زمانے تک نہیں لکھا گیا۔ والہؔ داغستانی کے تذکرہ میں بعض شعرائے اردو کا بھی نام آیا، لیکن اس کا زمانہ بھی وہی ہے جو میر و قایم اور گردیزی کے تذکروں کا زمانہ ہے۔ قاقشال اور عبدالوہاب کے تذکرے بھی اسی دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ ہاں تذکرۂ 'محبوب الزمن' ضرور دکن میں لکھا گیا۔ بعض دوسرے تذکرے بھی دکنی مصنفوں کے خامہ فرسائی کی یادگار ہیں مگر وہ بعد کے ہیں۔

اگر ہم 'چمنستانِ شعرا' کو پیش نظر رکھیں جو شفیق اورنگ آبادی کا مبسوط تذکرہ ہے تو یہ سمجھ میں آتا ہے کہ شمالی ہند میں لکھے جانے والے دو قدیم تذکرے یعنی 'نکات الشعرا' (میر) اور 'تذکرۂ ریختہ گویاں' (گردیزی) کے قلمی نسخے وہاں پہنچے تو بقول شفیق وہاں کی ادبی محفلوں میں ایک شور برپا ہوگیا۔ شفیق نے ان دونوں تذکروں کو سامنے رکھ کر اپنا تذکرہ مرتب کیا اور مختلف ترجموں میں ن دونوں تذکروں سے اس نے اقتباسات حوالوں کے ساتھ نقل کیے اور جس ترجمے میں جو استفادہ اس نے ان دو قدیم تذکروں سے کیا تھا اس کا حوالہ شفیق کے یہاں موجود ہے۔ یہاں پہنچ کر خیال آتا ہے کہ جس طرح ولی کی معرفت جنوبی ہندوستان کے چراغ سخن سے شمالی ہندوستان میں اردو غزل کی شمع روشن ہوئی اسی طرح شمال ہند میں ترتیب پانے والے تذکروں سے دکن میں تذکرہ نگاری کا آغاز ہوا اور س رشتۂ سخن کا اعتراف، جس طرح اہل دہلی نے ولی کے سلسلے میں کیا، اسی طرح اہل دکن نے شعر و سخن کی تاریخ کے اس مرحلے میں دہلی کے contribution کو بڑے احترام اور عزت کی نظر سے دیکھا۔

شمالی ہند بالخصوص دہلی میں پہلے پہل کس نے تذکرہ لکھا اس کا فیصلہ آسان نہیں۔ وجہِ تحریک تو بہرحال فارسی تذکرہ نگاری ہوئی جس سے استفادہ میر نے بھی کیا۔ قایم نے بھی اور گردیزی نے بھی اور ان اساتذۂ اردو کے سامنے فارسی شعراء کے ایسے تذکرے بھی رہے تھے اور رہے ہوں گے جن میں کسی نہ کسی نسبت سے اردو شاعری اور اردو شاعروں کا ذکر بھی آجاتا

ہے۔ اس لیے اہل اردو اوران کے قدیم تذکرہ نگاری کے فن کے نمونے موجود تو نہیں ہیں لیکن اردو شعراء کے تذکرے لکھ کر انھوں نے ایک نئے دور کا آغاز ضرور کیا۔

میر نے اپنے تذکرہ میں غالباً دانستہ یہ بات لکھی کہ اس سے پیشتر کوئی شخص اس فن کا اردو شعرا کے سلسلے میں موجود نہیں ہے یہ کام پہلے پہل وہ کر رہے ہیں۔ چوں کہ میر کے تذکرے کے ابتدا کی روایت سامنے نہیں ہے، اس لیے نہیں کہا جا سکتا کہ شروع میں انھوں نے کیا سوچا اور کیا کہا تھا جو روایت اب ملتی ہے وہ کچھ بعد کی روایت ہے جس میں اس کی طرف اشارے ملتے ہیں کہ میر کے تذکرے کو سامنے رکھ کر بعض اہل سخن نے اس موضوع پر قلم اٹھایا۔ چناں چہ خاکسار کے بارے میں یہ لکھا ہے "علی الرغم ایں تذکرہ، تذکرہ نوشتہ بنام معشوق چہل سالہ خود" یہاں لوگوں کو یہ غلط فہمی ہوگی کہ "معشوق چہل سالہ خود" تذکرہ کا نام ہے کہ جب کہ اس کا مفہوم یہ ہے کہ خاکسار نے اپنے کسی محبوب شخص کے نام سے تذکرہ لکھا ہے جس کی عمر اس وقت چالیس برس ہوگی۔

بعض اہل تحقیق کا ذہن اس طرف منتقل ہوا ہے کہ قایم کا تذکرہ مخزن نکات دراصل وہی معشوق چہل سالہ خود ہے مگر اس کو ماننے میں بجا طور پر تامل ہوتا ہے اس لیے کہ خاکسار کا ذکر اس تذکرہ میں کچھ اچھے الفاظ میں نہیں کیا گیا۔ یہ بہر حال میر، گردیزی اور قایم کے تذکروں کی سیر سے پتا چلتا ہے کہ شعرائے ردو کے یہ قدیم تذکرہ نگار ایک دوسرے کی کوشش سے واقف تھے اوران نے قلم سے بعض جملے جذبۂ مسابقت کے تحت نکلے گئے۔

اُس زمانے میں شعراء ایک دوسرے کے ہم سخن بھی تھے اور ہم چشمی کی رقابتوں میں مبتلا بھی۔ میر کو بھی اس سے کیسے آزاد قرار دیا جا سکتا ہے۔ میر نے اپنے تذکرے کے آخر میں انداز کے عنوان سے زبان وبیان اور مضامین حال وخیال کے بارے میں بعض ترجیحات کا ذکر کیا ہے جو بہت مختصر ہے اور اشارات سے آگے نہیں بڑھا۔ یہی باتیں تفصیل کے ساتھ گردیزی کے یہاں بھی آتی ہیں۔ گردیزی نے اپنی تذکرہ نگاری کے محرکات میں اس امر کو بھی شامل کیا ہے کہ ان کے بعض ہم چشموں نے اپنے دوستوں اور شریکِ محفل شعراء کو اچھے انداز میں یاد نہیں کیا اور ان کے ساتھ ناانصافی کی۔ ممکن ہے ان کا روئے سخن میر کی طرف ہو۔ اس کا اندازہ اس صورت حال سے بھی ہوتا ہے کہ قدرت اللہ قاسم نے جو گردیزی کا نام بہت احترام سے لیتا ہے اوران کو محترم اشخاص میں اور اپنے بزرگوں میں شمار کرتا ہے اس نے میر کے بارے میں یہ رائے دی

ہے کہ اپنے تذکرہ میں انھوں نے ہر شاعر کو اپنے قلم سے گزند پہنچائی ہے اور ولی کے لیے لکھا ہے:

''ولی شاعریست از شیطان مشہورتر'' تذکرہ میر کے موجودہ متن میں یہ فقرے نہیں ملتے لیکن ممکن ہے کہ کوئی روایت ایسے فقروں کی بھی امین ہو جس کو قاسم نے نقل کیا۔

بات میر یا قاسم کی نہیں ہے، معاصرانہ رویے، مقابلے اور مسابقت کی spirit بہت سے تذکروں کی اور زیریں لہروں (under current) کی صورت میں موجود ہے۔ تذکرہ، مسرت افزا، میں میر کی روش پر بہت مقامات پر براہ راست تنقید موجود ہے جسے معاصرانہ چشمک سے بالاتر قرار نہیں دیا جاسکتا۔ خود میر یا معاصرین میر کی تذکرہ نگارانہ روش کو بھی۔

اس زمانے میں مشاعروں، مطارحوں میں ایک دوسرے پر طنز و تعریض کا جو انداز اور تقاضہ بنجی کا جو رویہ ملتا ہے تذکرہ نگارانہ روش کو اس سے کیسے خالی قرار دیا جاسکتا ہے۔ شعرا کے اپنے اپنے گروہ تھے، اپنی اپنی وفاداریاں تھیں۔ وہ خود بھی سماج کی طرح حلقوں میں گھرے ہوئے تھے اور ان کا ذہن بھی۔ مشاعروں کی واہ واہ کے علاوہ امرا اور اہل دولت کی سرپرستی کی تمنا سے کون خالی تھا۔ صیغہ شاعری سے وابستگی بھی بہت سے شعرا کے لیے بڑی بات تھی کہ اسی کے وسیلے سے اس دور کے اہل دولت ان شعراء کی کچھ سرپرستی کر دیتے تھے۔

میر اور قایم کے زمانے میں بیشتر مشہور تذکرے لکھے گئے اور ان کا دائرہ بھی شہری حلقوں تک محدود تھا۔ شعرائے دکن کا ذکر برائے نام ہی آتا تھا یہاں تک کہ بعض اہل تذکرہ نے تو یہ لکھنے میں بھی تکلف نہیں کیا:

ترجمہ ''ریختے کی بنیاد اگرچہ دکن میں پڑی لیکن چوں کہ وہاں کوئی شاعر غزل گو پیدا ہی نہیں ہوا اس لیے میں نے ان کے نام سے شروع بھی نہیں کیا۔''

اس سے اس ذہنی فضا کا کچھ اندازہ ہوتا ہے جو تضاد اور تعصب سے الگ اور آگے بڑھ کر کچھ سوچ نہیں سکتے۔

بعض ایسے تذکرہ بھی ہیں جو کسی صنفِ شعر کو لے کر مرتب کیے گئے ہیں۔ جیسے عبدالغفور نساخ کا تذکرہ جو منتخب قطعات پر مشتمل ہے جسے قطعۂ منتخب کا نام دے دیا گیا یا پھر 'سراپا سخن' جس میں شعراء کی ایسی تخلیق کو داخل کیا گیا جن کا تعلق عورت کے مختلف اعضاء اور نقوش جمال سے ہے۔ ظاہر ہے کہ ان مختلف رجحانات کے تحت تذکرہ نگاروں سے کسی بہت معتبر اور مستند

سوانحی روایت یا تنقیدی رائے دہی کی توقع نہیں کی جا سکتا۔ پھر بھی ہمارے پاس اس دور زندگی کی ادبی اور شعری معلومات کے لیے ان تذکروں کے، سوا اور معتبر وسیلہ بھی نہیں ہے۔ تاریخ دربار کی لکھی جاتی تھی، شعرائے دربار کی نہیں ان کا تو صرف برائے نام تذکرہ آتا تھا۔ بعض امراء کے دربار میں شاعر بھی تھے اس لیے اگر ان کا ذکر تاریخ میں آیا ہے تو ان کی شاعرانہ حیثیت ضمنی ہے اور سرکار و دربار سے ان کا تعلق، ان کی کارکردگی اور رتبہ شناسی، ظاہر ہے کہ تاریخ کی میزانِ قدر میں اولیت رکھتی تھی اور ان کی شاعری کی حیثیت ثانوی تھی۔ جن شعراء کا ذکر ان امراء سے وابستگی کے ساتھ آتا ہے ان کی حیثیت بھی ضمنی اور اضافی ہے اور پھر یہ زیادہ تر وہ شعراء ہیں جو قصیدہ نگار ہیں یا پھر جنھوں نے اپنی کوئی تصنیف ان سے منسوب کی ہے جیسے میر حسن نے اپنی معروف مثنوی 'سحر البیان' آصف الدولہ سے منسوب کرنے کی کوشش کی تھی اور مقصد سرپرستی کا حصول تھا جو حاصل نہیں ہوا۔

پھر بھی جو کچھ ان تذکروں میں لکھا گیا اگر ان کو یکجا کیا جائے تو تحقیق، تفحص اور تجزیے کے لیے ایک اچھے مورخ اور نقاد کو ضروری اشارے کہیں بعض جزئیات اور کہیں کہیں تفصیلات مل جاتی ہیں اور اخذ و نتائج میں سہولت ہوتی ہے۔ تذکروں میں تنقیدی مواد کی تلاش کی بھی سوانحی داد کی جستجو سے کچھ کم صبر آزما مرحلہ نہیں ہے۔ معاصرین پر رائے دینا کوئی آسان کام نہیں۔ ذہن بہت مرئی اور غیر مرئی تاروں سے الجھا رہتا ہے۔ ذاتی پسند اور ناپسند، خوشی اور ناخوشی، تعلق اور بے تعلقی پرچھی پرچھائیاں ذہن اور زبان قلم پر اثر انداز ہوتی ہیں، کہیں ان سے بچنا ممکن ہوتا ہے اور کہیں ناممکن، کہیں وہ ارادی ہوتی ہے اور کہیں غیر ارادی۔ اس معنی میں اگر دیکھا جائے تو اکثر تذکرے دھنک کے ہفت رنگ دائروں سے آراستہ ہوتے ہیں۔ متقدمین یا معاصرین سے متعلق جو کچھ کہا جاتا ہے وہ اپنی ذات سے الگ ہو کر نہیں کہا جاتا۔ آج بھی شاید یہ ممکن نہیں ہے اور اس وقت میں تو اور بھی مشکل تھا۔

تذکرے لکھے جاتے تھے تو ان کی اشاعت بڑے پیمانے پر نہیں ہوتی تھی۔ کچھ نقلیں ضرور ہو جاتی ہوں گی۔ اکثر تذکروں کے ان کے اپنے مصنفین کی زندگی میں چھپنے کی نوبت ہی نہیں آئی، اس لیے ان کی جو بھی تنقید ہوتی تھی وہ عام اشاعت کے لیے شاید نہیں ہوتی تھی۔ ایسا بھی ہوتا رہا کہ ایک طبقے، ایک گروہ کی رائے تذکرہ نگار کی اپنی رائے سمجھ لی جاتی تھی۔ شیفتہ نے نظیر اکبرآبادی کی شاعری پر جو رائے دی تھی دراصل وہ رائے مفتی صدر الدین آزردہ کے

تذکروں میں بھی موجود تھی اور بعد میں سامنے آ گئی۔ یعنی یہ کہ اس نے کسی بھی صنفِ شعر کو طریقہ شعرائے ریختہ کے مطابق نہیں برتا۔ اس پر ایک زمانے تک شیفتہ کو برا بھلا کہا جاتا رہے اب پتا چلا کہ وہ ان کی رائے نہیں تھی وہ تو ایک خاص طرح سے علمی اور ادبی گروہ کی رائے تھی۔

تذکروں کی رائے زنی کو شخصی تنقید مانا جاسکتا ہے۔ اس میں ذاتی رجحانات کی خوبو کو بھی محسوس کیا جاسکتا ہے لیکن اس کا تعلق بنیادی طور پر اس ذہنی معاشرت سے ہے اور ان معیاروں سے ہے جنھیں نیم روایتی اور نیم وارثتی طریقہ پر اس دور کی ادبی شخصیتوں نے اپنایا تھا۔ وہ کہیں سادہ گوئی کا ذکر کرتے ہیں، کہیں دقت پسندی کا، کہیں تقلیدی روشوں کا، اسی طرح ایجاز معنی، محاورہ بندی، تلاش الفاظ تازہ یا خوش تراشی ان کی تنقیدی اصطلاحوں میں آنے والی ترکیبیں ہیں۔ مضمون آفرینی، مضمون بندی، معنی بندی، خیال آرائی، محاورہ، بحث، بندش کی چستی، ترکیب کی درستی، فصاحت اور بلاغت کی داد دینے کی کوشش جیسی باتیں ان کی تنقیدوں میں مل جاتی ہیں اور تنقیدوں سے یہاں ان کی رائے، تنقیدی جملے ہیں باقاعدہ تنقید نہیں۔

ایک بات اور بھی ذہن میں رکھنے کی ہے کہ وہ اپنی تنقید کے اصول فارسی میں علم بیان و بدیع پر لکھی جانے والی کتابوں سے لیتے ہیں۔ صہبائی نے اپنے تذکرے 'انتخاب دواوین' میں جو مقدمہ لکھا ہے، اس میں باقاعدہ ان اصولوں سے بحث کی۔ ایسی صورت میں صہبائی کے زمانے یا اس سے پیشتر مختلف ادوار میں جو تنقیدیں کی گئیں انھیں ان ضوابط کی روشنی سے الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔

جس دور میں اہل شعر کو اساتذہ کے صدہا اشعار یاد رہتے تھے اور وہ اعتراض کے وقت بقول شخصے کثرت سے ان کو پیش کر دیا کرتے تھے۔ اس دور کی تنقید کو قدماء کی معیار بندی اور عیوب گیری کے پیمانوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا اور کسی بھی دور میں سرتاسر اداراتی فکر سے الگ ہو کر شخصی رائے زنی حقیقتاً ممکن بھی نہیں ہوتی۔ جزئی طور پر چند نئی باتیں سامنے آسکتی ہیں جو ذاتی مطالعے کا نتیجہ بھی ہوتی ہیں اور عصری حسیت کی دین بھی۔

جب ہم تذکروں میں موجود تنقیدی مواد کی بات کرتے ہیں تو ہماری مراد اس مجموعی تاثر سے ہوتی ہے جو ہم تذکروں کی مجموعی روش سے اخذ کر سکتے ہیں اور اس جز کی مدد سے کل تک پہنچنا چاہتے ہیں۔ ورنہ ظاہر ہے کہ تذکروں کا جابجا انتخاب اگر آج کے اعتبار سے شاعر کی بہترین کارکردگی کو پیش نہیں کرتے اور اس کی فنی دسترس اور تخلیقی حسیت کی نمائندگی اس سے نہیں

ہوتی تو پھر وہ رائے اس شاعر سے متعلق ایک ایسی رائے کیوں کر بن سکتی ہے جس کی روشنی میں اس کے فن کا تجزیاتی جائزہ لیا جاسکے۔ بہر حال تذکرے اپنی فنی حدود کے ساتھ قدیم شعرا کے مطالعے میں ان کے ذاتی حالات اور عصری ماحول کی بازیافت میں بہت کچھ مدد کرتے ہیں اور جس حد تک ان کا تقابلی مطالعہ زیادہ گہرائی اور گیرائی کے ساتھ کیا جاسکے۔ اتنا ہی تذکروں کی سیر سے بہتر نتائج اخذ کرنے کی توقع کی جاسکتی ہے۔

اکثر تذکروں کی زبان جو اٹھارویں صدی کے ربع اول تک لکھے گئے، فارسی ہے اگر چہ موضوع گفتگو اردو شعراء اور ان کی شاعری اور اس کے دستور سے تعلق رکھتا ہے کہ وہ کن اصناف سخن پر قادر تھے، کس معمول اور کن لوگوں سے ان کا رشتہ تھا۔ زبان کے کس حلقے کے پیروکار، مقلد یا صاحب طرز ہونے کی حیثیت سے ان کا درجہ ہے یہ سب باتیں وہ فارسی میں کیا کرتے تھے اور اس کے بہت بعد تک کرتے رہے۔ اردو میں لکھے جانے والے تذکروں کی تعداد انیسویں صدی کے نصف اول تک بہت کم تھی۔

دہلی میں نسبتاً زیادہ مبسوط تذکرے لکھے گئے۔ تذکرہ عمدۂ منتخبہ، تذکرہ مجموعہ نغز، اس کی نمایاں مثالیں ہیں۔ ایک اور تذکرہ کو بھی ہم اس ذیل میں رکھ سکتے ہیں اور وہ خوب چندر کا تذکرہ ''عیار الشعراء'' ہے جو ابھی تک نہیں چھپا۔ ان میں دوہرانے کا عمل بہت ہے جو ان کی ترتیب کے لحاظ سے خامیوں کی طرف اشارہ کرنے والی ایک بات ہے۔ یوں بھی سینکڑوں شعراء کے حالات آسانی سے جمع نہیں کیے جاسکتے ان کے کلام کا مطالعہ بھی سنجیدگی سے ممکن نہیں اور ان پر تنقید بھی۔

صہبائی کے انتخاب دواوین کا ابھی ذکر آیا جو دراصل انتخاب ہے مختلف دواوین کا اور جس کو ان شعراء کا تعارف نام لکھ کر ایک تذکرے کی صورت دے دی گئی۔ گلدستۂ نازنیناں، جو مولوی کریم الدین کی تالیف ہے اسے بھی اسی ذیل میں رکھا جاسکتا ہے۔ مجمع الانتخاب، جو ان دونوں سے زیادہ مبسوط ہے وہ بھی اسی دائرہ انتخاب کی چیز ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسے تذکروں اور مجموعوں میں تنقید نسبتاً کم ہے اور اشعار وابیات کی جمع آوری کی کوشش زیادہ۔ بہر حال اردو شعراء کی تاریخ، اس کے تہذیبی، لسانی اور ادبی ماحول کی بازیافت کے لیے ان تذکروں کی ورق گردانی اور توجہ سے ان کا مطالعہ بہت سے اہم حقائق تک ہماری رہنمائی کرسکتا ہے۔

○

(سہ ماہی ادیب خصوصی شمارہ، مدیر: مرزا خلیل احمد بیگ، ناشر: جامعہ اردو علی گڑھ)

آبِ حیات اور آزاد کا طریق نقد

''حقیقت یہ ہے کہ اردو ادب کا موجودہ دور اس دور کا تسلسل ہے جو ہندوستان کے عام نشاۃ الثانیہ اور علی گڑھ تحریک کی آغوش میں پروان چڑھا۔ اس نے آزاد، حالی، نذیر احمد، ذکاء اللہ، شبلی اور شرر پیدا کیے جنھوں نے مشرق و مغرب کے بعد کو کم کرکے غور وفکر کے چند بنیادی مفروضات کی جانب متوجہ کیا۔ تاریخ اور معاشی حالات نے ان کے ذہنوں کو یکا یک جست لگانا سکھایا، جس کے فیض سے نئے ادبی اصناف، نئے ادبی تصورات اور نئی ادبی روایتوں کی بنیاد پڑی۔ پھر ان کی کھڑی ہوئی عمارتوں میں ترمیم اور اضافہ کرنے والے پیدا ہوئے جنھوں نے مغربی اثرات کو اولیت دی اور حالی اور آزاد اور شبلی کی تنقیدی اور تحقیقی بصیرت پر کڑی تنقیدیں کیں۔ اس طرح نئے بت بنتے رہے، پوجے جاتے اور ٹوٹتے رہے اور یہ عمل آج بھی جاری ہے... کسی نے آزاد کو افسانہ گو کہا۔ حالانکہ ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ اکثر نقاد اپنے طریق کار میں در پردہ حالی، آزاد اور شبلی ہی کی پیروی کرتے رہے کیوں کہ انھوں نے جس کاوش سے تنقید میں معیاروں کی تلاش کی طرف اشارہ کیا تھا وہی تنقید کا اصل مسئلہ تھا۔''[1]

درحقیقت آزاد اور ان کے معاصرین نے ایک ایسے عبوری دور میں معیار سازی کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے اپنے اپنے حدود اور میدانوں میں نئے امکانات کی جستجو کو ایک مقصد ہی نہیں، ایک مشن کے طور پر اخذ کیا تھا جسے ایک وسیع معنی میں 'تجربے' کا نام بھی

---

[1] احتشام حسین: عکس اور آئینے، لکھنؤ 1962، ص 121-120

دیا جاسکتا ہے۔ کسی بھی صنف کی بنیادیں وضع کرنا یا صنفی سطح پر ہیئت و موضوع کے اعتبار سے کوئی نیا تجربہ کرنا، اپنے میں کم خطرے سے خالی نہیں ہوتا۔ تجربے کی ناکامی شاعر و ادیب کی ساری کاوش و کوشش پر پانی پھیر دینے کے مترادف ہوتی ہے۔ ہر تجربہ کرنے والی نسل کو اس قسم کے خطرات و شبہات سے بہر طور گزرنا ہی پڑتا ہے۔ پس رو نسل ہی ان کی ناکامیوں سے بھرپور فائدہ اٹھاتی ہے۔ اس طرح ادب کی تاریخ میں تجربات کی ناکامی کے اندر ہی امکانات کی رو بھی تہہ نشین ہوتی ہے۔ آزاد، حالی اور شبلی کے مطالعے کے دوران ہمیں اس پہلو کو بھی بالخصوص اپنے پیش نظر رکھنا چاہیے۔

○○

محمد حسین آزاد ایک ہمہ جہت شخصیت کے مالک تھے۔ ان کی ادبی شخصیت کے بہت سے پہلوؤں میں سے ایک اہم پہلو ان کی تنقیدی کارکردگی سے تعلق رکھتا ہے۔ انھوں نے نظریہ سازی نہیں کی لیکن ان کے خطبات اور دیباچوں کے علاوہ آب حیات میں بعض اہم تاثراتی اور جذباتی رائیں اس بات کی مظہر بھی جا سکتی ہیں کہ وہ نظریہ سازی کے لیے کوشاں ضرور تھے۔ تنقید کا تفاعل جس طور پر تحمل اور ٹھہراؤ کا متقاضی ہے، آزاد کے عمل میں اس فقدان کی وجہ ان کی اسلوب کی پرستاری کے رویے میں مضمر ہے۔ دوسری بات یہ کہ وہ ہمیشہ بہ یک وقت کئی کشتیوں پر سوار رہے۔ اسی لیے کسی ایک کے ساتھ پوری یک سوئی سے وفا نبھانا ان کے لیے آسان نہ تھا۔ ان کے خطوط اور ان کے اعزا کی تحریروں سے ہمارے اس خیال کو تقویت ملتی ہے کہ ان کی ترجیح اپنے ہر منصوبے کو کئی بلند کوش مقاصد کے تابع رکھنے پر زیادہ تھی، ایک بڑا مقصد تکمیل کی جستجو سے عبارت تھا کہ اپنی ایک ہی تحریر میں کس طرح زیادہ سے زیادہ علم اور معلومات کے اس ذخیرے کو سمویا جاسکتا ہے جس میں خود بڑا انتشار ہوا کرتا تھا۔ ایک چیز مکمل نہیں ہو پاتی تھی یا اس سے متعلق تحقیق و جستجو کا عمل ابھی جاری ہی تھا کہ وہ دوسرے منصوبے کی خاکہ آرائی کی طرف مائل ہو جاتے تھے۔ کلیات ذوق کی تدوین، دربار اکبری، آب حیات وغیرہ کے ساتھ بھی یہی صورت قائم رہی۔

'آب حیات' پر کسی بھی گفتگو سے پہلے ہمیں اس بات کا ضرور خیال رکھنا چاہیے کہ اس کا شمار ان اولین تذکروں میں ہوتا ہے جو فارسی کے بجائے اردو میں لکھے گئے تھے۔ تحقیق و تدوین کے ضابطوں کی بات تو بہت دور رہی تذکرہ نگاری کے اصولوں کی معیار بندی بھی تاہنوز

نہیں ہو پائی تھی۔ زبان کی تاریخ یا دوسری زبانوں سے اس کے رشتے کی نوعیتوں پر بھی انیسویں صدی کے نصف آخر سے پہلے کسی ایسی کوشش کا پتہ نہیں چلتا جس سے ہم اپنی اگلی راہوں کا تعین کر سکتے۔ 'آب حیات' میں وہ تمام کمزوریاں ہیں جو ان سے پہلے کے تذکروں میں راہ پاتی رہی ہیں، بعض وہ خوبیاں بھی ہیں جو کسی دوسرے تذکروں میں دستیاب نہیں ہیں۔

OO

'آب حیات' کے مآخذ پر سب سے پہلے اور بڑی تفصیل کے ساتھ حافظ محمود شیرانی نے تحقیق کی تھی اور میر قدرت اللہ قاسم کے 'مجموعہ نغز' کے حوالوں کی روشنی میں یہ ثابت کیا تھا کہ آزاد کی غلط اور صحیح معلومات کا منبع بھی یہی تذکرہ ہے۔ 'مجموعہ نغز' بھی ایک تذکرہ ہی ہے جس کی معلومات کے سرچشمے وہ دوسرے تمام تذکرے تھے جو اس سے قبل شائع ہو چکے تھے یا جنھیں سنی سنائی باتوں پر محمول کیا جا سکتا ہے۔ دوسرے تذکرہ نگاروں کے مقابلے میں آزاد نے مواد کو جمع کرنے میں سب سے زیادہ کاوش کی تھی۔ اس ضمن میں انھوں نے متعدد خطوط بھی لکھے اور آرا بھی جمع کیں اور دوسرے ایڈیشن میں ان کمیوں کو دور کرنے میں کشادہ دلی کا ثبوت بھی دیا، جن کی طرف بعض احباب نے انھیں متوجہ کیا تھا۔ جہاں بانو بیگم نے 1940 میں آب حیات کو بالکل انوکھا اور جدید طرز کا تذکرہ قرار دیتے ہوئے لکھا تھا:

> ''یہ جدید طرز کا سب سے پہلا تذکرہ اور اپنے وقت کے سارے تذکروں میں ایک ممتاز حیثیت رکھتا ہے۔ اس سے قبل شعرا کے کلام پر یا تقریظیں ہوتی تھیں یا اس کی تعریفیں۔ آزاد نے سب سے پہلے تنقید کا راستہ نکالا اور حتی الامکان تحقیق اور تدقیق سے کام لیا (جس پر خواجہ احمد فاروقی نے یہ حاشیہ آرائی کی ہے کہ تحقیق کے میدانوں میں آزاد سے زیادہ پھسڈی اور تدقیق کے معاملے میں اُن سے زیادہ پھوہڑ کوئی شاید ہی ہوا ہو) بڑی محنت اور کاوش سے حالات جمع کیے۔ روایات اکٹھی کیں اور جزئیات کو محققانہ انداز سے جمع کر کے واقعات زندگی ترتیب دیے۔ عادات، اطوار، خصائل، چال چلن، علمی تبحر، ماحول، خصوصیات، کلام، غرض ہر ایک ضروری بات کا پتہ چلایا اور آنے والوں کے لیے فن تنقید کا دیا روشن کر دیا۔ تنقید نگاروں اور تذکرہ نویسوں نے اس پر بعض اعتراضات کیے ہیں لیکن ہر شخص اپنی رائے دینے اور اپنے خیالات

ظاہر کرنے کا حق رکھتا ہے۔ اس لیے میری ذاتی رائے یہ ہے کہ آب حیات کی
تنقیدیں اور آب حیات کا پیرایہ اپنی آپ نظیر ہے۔ اگر اس کے تنقید کی
پیرائے میں کوئی سقم ہے تو اس قدر کہ اس میں تنقیدی زبان کے بجائے
افسانوی زبان استعمال کی گئی ہے۔''

میں نے اتنے طویل اقتباس کا حوالہ اس وجہ سے دینا ضروری سمجھا کہ جہاں بانو بیگم کی اس تحریر کا شمار آزاد کے سوانح اور ان کی تصنیفات پر لکھے ہوئے اولین تحقیقی کاموں میں کیا جاتا ہے۔ جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں کہ تقریباً تمام تذکرہ نگاروں نے ایک دوسرے سے نہ صرف یہ کہ معلومات اخذ کی ہیں بلکہ کلام کے انتخاب میں بھی اکثر دوسروں کی بیاضوں ہی پر اکتفا کیا ہے۔ آزاد کا بنیادی مقصد تنقید نہ تھا بلکہ ماضی کے جن اکابرین نے ادب کا عظیم ورثہ یادگار چھوڑا ہے وہ بڑی تیزی کے ساتھ طاقِ نسیاں کی زینت بنتا ہی جا رہا تھا۔ اُسے فراموش کاری کی دھند سے نکالنا اور نئی نسلوں کو اس وراثت کی اہمیت، معنویت اور عظمت کا احساس دلانا ہی ان کا مقصود تھا۔ آب حیات کے دیباچے میں انھوں نے لکھا ہے:

''سودا اور میر وغیرہ بزرگان سلف کی جو عظمت ہمارے دلوں میں ہے وہ آج
کل لوگوں کے دلوں میں نہیں۔ سبب پوچھیے تو جواب فقط یہی ہے کہ جس
طرح ان کے کلاموں کو ان کے حالات اور وقتوں کے واردات نے خلعت
اور لباس بنا کر ہمارے سامنے جلوہ دیا ہوا ہے اس سے ارباب زمانہ کے دیدہ و
دل بے خبر ہیں اور حق پوچھو تو انھی اوصاف سے سودا اور میر تقی میر صاحب
ہیں۔ ورنہ جس کا جی چاہے یہی تخلص رکھ کر دیکھے۔ خالی سودا ہے تو جنون ہے
اور نرا میر ہے تو گنجفہ کا ایک پتا... غرض خیالات مذکورہ بالا نے مجھ پر واجب
کیا کہ جو حالات ان بزرگوں کے معلوم ہیں یا مختلف تذکروں میں متفرق
مذکور ہیں جمع کر کے ایک جگہ لکھوں اور جہاں تک ممکن ہو اس طرح لکھوں کہ
ان کی زندگی کی بولتی چالتی پھرتی چلتی تصویریں سامنے آن کھڑی ہوں اور
انھیں حیات جاوداں حاصل ہو۔''

(آب حیات، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ 1981، ص 3-4)

اس اقتباس سے یہی مظہر ہے کہ آزاد کا خاص قصد اپنے ان بزرگ اکابرین کے سوانح،

ان کے عادات و اطوار، ان کے معلومات، ان کی رفاقتیں ان کی رقابتیں، ان کے کردار کی خامیاں ان کی خوبیاں، ان کی نفسیاتی کجی، ان کی تشادو نفسی وغیرہ کو نمایاں کر کے دکھایا جائے۔ 1857 کے ہولناک سانحے کے بعد جس تہذیبی انتشار اور نفسیاتی پسپائی سے پوری قوم دوچار تھی اس کی تازہ دمی کا احساس ابھی باقی تھا۔ حال کے مایوس کن گھٹا ٹوپ اندھیروں میں ماضی کے جلال و جمال کی یادآوری ہی روشنی کی ایک کرن کے طور پر فریب نظری کا سامان مہیا کر سکتی تھی۔ پامالی اور ناکامی کے تجربے کے بعد انسان یا تو مذہب میں پناہ لیتا ہے یا اسلاف کی تاریخ کی ورق گردانی اور اس کے آموختے میں اسے بڑی طمانیت محسوس ہوتی ہے۔ ایسے ہی ادوار میں ماضی کی بلند و بالا شخصیات کے ذکر و اذکار سے سنسان اور تیرہ و تار مجلسوں میں پتہ فریب آگیں ایقانات کی مشعلیں جگمگانے لگتی ہیں۔ احتساب میں جو اذیت ناکی ہے اس سے تھوڑی فرار کی صورت نکل آتی ہے۔ یہ اذیت سرسید اور ان کے رفقا کی تقدیر کا نوشتہ تھی جو اخلاقی اور سماجی مشن لے کر چلے تھے۔ حالی کی بازخوانی میں طعن و تعریض بھی تھی اور ایک کھوئے ہوئے سبق کی یادآوری بھی۔ ان کے مقصد کی سوئی ادب کی اصلاح کی طرف تھی، جس کا خاکہ 'نیچر' کے نام سے سرسید پہلے ہی بنا چکے تھے اور محمد حسین آزاد اپنی کئی تحریروں میں اصلیت[1] اور صداقت آفرینی کی تلقین کر چکے تھے۔

OO

حالی نے اپنی مسدس اور سوانحات میں ماضی قریب[2] و بعید کی بازآفرینیوں میں سنجیدہ!

---

1. یہ افسوس... دل سے نہیں بھولتا کہ انھوں نے (بزرگوں نے) ایک قدرتی پھول کو جو اپنی خوشبو سے مہکتا اور رنگ سے لہکتا تھا، مفت ہاتھ سے پھینک دیا۔ وہ کیا ہے؟ کلام کا اثر اور اظہار اصلیت۔ ہمارے نازک خیال اور باریک بین لوگ استعاروں اور تشبیہوں کی رنگینی اور مناسبت لفظی کے ذوق و شوق میں خیال پیدا کرنے لگے اور اصلی مطالب کے ادا کرنے میں بے پرواہ ہوگئے۔ انجام اس کا یہ ہوا کہ روز کا ڈھنگ مٹ گیا اور نوبت یہ ہوئی کہ اگر کوشش کریں تو فارسی کی طرح پنج رقعہ اور مینا بازار یا فسانۂ عجائب لکھ سکتے ہیں لیکن ایک ملکی معاملہ یا تاریخی انقلاب اس طرح نہیں بیان کر سکتے جس سے معلوم ہوتا جائے کہ واقعۂ مذکور کیوں کر ہوا اور کیوں کر اختتام کو پہنچا۔ (آب حیات، اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنؤ 1892، ص 38-57)
2. اس سلسلے میں حسن عسکری نے شبلی اور حالی سے موازنہ کرتے ہوئے آزاد کے اس تاریخی شعور پر بحث کی ہے جو اکثر ماضی کی بازخوانی پر کربستہ ہو جاتا ہے۔ وہ کہتے ہیں تو اپنے سارے احترام کے باوجود انھیں یہ

لیا۔ آزاد، شبلی اور شرر نے تاریخ میں پناہ لینے کی کوشش کی۔ دربار اکبری، سخن دانِ فارس، نگارستانِ پارس یا تذکرۂ سنین اسلام ہی نہیں آبِ حیات کو بھی اس زمرے میں شامل کرنا چاہیے جس میں انھوں نے بڑی جگرکاوی اور فن کاری کے ساتھ ان شعرا کی مجلس آرائی کی ہے جنھوں نے کسی نہ کسی سطح پر عہد سازی کا کام کیا تھا یا کم ازکم قابلِ ذکر ضرور تھے۔ 'آبِ حیات' اردو شاعری کی تاریخ سے زیادہ اردو شاعری کی روایات کی سلسلہ وار تاریخ ہے جس میں کئی قسم کی کوتاہیاں بھی در آئی ہیں۔ ان کوتاہیوں کے باوجود وہ ایک مستقل کتاب حوالہ کی حیثیت رکھتی ہے۔ ڈاکٹر محمد صادق (پاکستان) نے ان کوتاہیوں کو تفصیل کے ساتھ محاسبہ کیا ہے۔ تاہم وہ بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ:

''یہ ایک ایسی کتاب ہے جس سے اردو ادب کی ایک بہت کمی پوری ہوئی۔ اب تک اردو میں شعرا کا کوئی باقاعدہ تاریخ وار تذکرہ مرتب نہیں ہوا تھا۔

= احساس رہتا ہے کہ ہم ماضی کے بارے میں لکھ رہے ہیں بلکہ حالی تو ماضی کا تذکرہ معذرت کے انداز میں کرتے ہیں.. آزاد کے لیے ماضی ایک زندہ حقیقت تھا۔ اس کی پرچھائیاں اور برائیاں دیکھنے کا انھیں خیال ہی نہ آتا تھا۔ اخلاقی الجھنوں میں پڑے بغیر اپنے موضوع کو قبول کرنے کی صلاحیت ایسی چیز ہے جو اس دور میں آزاد کے سوا اردو کے کسی اور نثر نگار میں نظر نہیں آتی۔

شبلی اور حالی کسی شخص کے حالات لکھتے ہوئے اس کی وہ باتیں یا کام نقل کرتے ہیں جن سے چند خیالات اخذ کیے جا سکیں ..اور یہ خیالات موماً وہ ہوتے ہیں جن سے مصنف کے نزدیک قومیں بنتی اور بگڑتی ہیں ان دونوں کو براہِ راست انسانی افعال اور انسانی جذبات سے کوئی تعلق نہیں۔ اس کے برخلاف آزاد اگر کوئی بات دیکھتے ہیں تو انسانی زندگی کے مظاہر۔ پھر انھیں یہ فکر بھی نہیں ہوتی کہ ان مظاہر سے اخلاقی سبق کیا نکلتا ہے۔ ان کے لیے تو ان کی زندگی بذات خود اور برائے خود دلچسپی کی مستحق ہے۔ ادبی تخلیق کی بنیاد یہی احساس ہے۔ آزاد کا تخیل اصل میں مورخ یا نقاد کا تخیل نہیں بلکہ افسانہ نگار کا تخیل تھا۔

...وہ ایک پورے معاشرے کی اندرونی زندگی کا نقشہ کھینچتے ہیں۔ ان کی دربارِ اکبری یا قصص ہند یا آبِ حیات پڑھ کر ممکن ہے ہم اصل تاریخی واقعات بھول جاتے ہوں یا تاریخ سے ہماری واقفیت ناقص رہ جاتی ہو لیکن جس معاشرے نے یہ تاریخ پیدا کی ہے وہ ہمارے دل و دماغ میں بس جاتا ہے۔ وہ واقعات کی فہرست نہیں بتاتے بلکہ ان واقعات کے پیچھے جو اجتماعی روح کام کر رہی تھی اس کی تصویر کھینچتے ہیں۔ وہ ہماری معلومات میں اضافہ نہیں کرتے بلکہ ہمیں ایک نیا تجربہ دیتے ہیں۔'' (بحوالہ شمیم حنفی، تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ، دہلی 2003، ص 79-278)

پرانے انداز کے تذکرے تو بہت تھے، لیکن اکثر ناتمام اور ناقص۔ کوئی کسی عہد سے متعلق تو کوئی کسی عہد۔ اکثر ایسے تھے کہ ان میں تنقید یا ادب کا شائبہ تھا نہ کوئی انسانی دلچسپی۔ جس قسم کی کتاب درکار تھی وہ ایک ایسا تذکرہ تھا جس میں شعرا کے متعلق زیادہ سے زیادہ معلومات فراہم کی گئی ہوں، جدید انداز میں تنقید بھی ہو اور تحقیق پر مبنی سیر حاصل اور مستند حالات بھی ہوں۔ یہ کمی 'آبِ حیات' نے پوری کردی۔ 'آبِ حیات' محض اردو شاعری کی تاریخ ہی نہیں بلکہ ایک توانا متحرک اور زندگی سے لبریز دستاویز ہے جو عہدِ ماضی کو از سرِ نو زندہ کر کے ہماری آنکھوں کے سامنے لا کھڑا کرتی ہے۔ بلا مبالغہ ہمارے ادب میں ایسی اور کوئی کتاب نہیں۔"

(محمد حسین آزاد: احوال و آثار، مجلس ترقی ادب لاہور 1976، ص 86-85)

○○

ہمیں یہ بھی یاد رکھنے کی ضرورت ہے کہ آزاد کے عہد تک ادب اور تاریخ کے رشتے کو نظریاتی اساس نہیں ملی تھی اور نہ ہی ادیب و شاعر کی شخصیت کے ان عوامل کو کوئی نام دیا گیا تھا جن کا تجزیہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے کیا جاتا۔ آزاد نے ہمارے اسلاف کی جو تصویریں خلق کی ہیں اور جن تناظرات میں ان کے کردار کی نشو و نما ہوئی ہے وہ خود ایک ایسا مواد ہے جو نفسیاتی تجزیہ کاری[1] کے لیے موزوں تر ہے۔ ہمارے اکثر سوانحی نقادوں نے یا ان نقادوں نے جو شاعر کی شخصیت کو بھی تفہیمِ شعر کے ضمن میں ایک اہم موضوع قرار دیتے ہیں، آزاد سے کم یا زیادہ اخذ

---

[1] "۔۔ آزاد نہ تو خود نفسیاتی نقاد تھے، نہ وہ نفسیات سے آگاہ تھے (بلکہ اس وقت ابھی جدید نفسیات معرضِ وجود میں نہ آئی تھی) اور نہ ہی وہ نفسیاتی نقطۂ نظر سے لکھ رہے تھے۔ بالفاظِ دیگر 'آبِ حیات' کی شخصیت نگاری کے مطالعے میں یہ حقیقت ملحوظ رکھنی چاہیے کہ آزاد قدیم تذکرہ نگاروں کے میکانکی انداز سے ہٹ کر ایک تذکرہ لکھ رہے تھے۔ ایسا تذکرہ جس میں وہ شعرا کو زندہ تو دکھانا چاہتے تھے لیکن تحلیلِ نفسی کے معالج کے کوچ پر لٹانے کا ارادہ نہ رکھتے تھے۔ ان امور کو پیشِ نظر رکھتے ہوئے 'آبِ حیات' کا مطالعہ کرنے سے آزاد کے قلم کا قائل ہونا پڑتا ہے کہ انھوں نے میر، سودا اور انشا وغیرہ کی شخصیت نگاری میں ان کی نفسیات کے بعض گوشے بھی منور کر دیے۔ میر کی بد دماغی، سودا کی ہجو گوئی اور انشا کی چلبلاہٹ اور پھر آخر عمر میں مجذوب بن جانا ان سب میں نفسیاتی اشارات نہاں ہیں۔" (ڈاکٹر سلیم اختر: نفسیاتی تنقید، مجلس ترقی ادب، لاہور 1986، ص 13-12)

ضرور کیا ہے۔ اب ذرا آزاد کی ان عبارتوں پر غور کریں جو زندگی کی فہم اور کردار کی فہم کے بلیغ تاثر سے مملو ہیں۔

1. شعرا میں اپنے لیے خود پسندی اور دوسروں کے لیے ناتواں بینی۔ ایک ایسی عادت ہے کہ اگر اسے قدرتی عیب کہیں تو کچھ مبالغہ نہیں۔

2. باوجودیکہ عزتِ خاندان اور نفس کمالات کی حیثیت سے خانِ موصوف (خان آرزو) کو امرا و غربا سب معزز و محترم سمجھتے تھے اور علم و فضل کے اعتبار سے قاضی القضاۃ کا عہدہ دربار شاہی سے حاصل کیا مگر مزاج کی شگفتگی اور طبیعت کی ظرافت نے دماغ میں خود پسندی اور تمکنت کی بو نہیں آنے دی۔

3. سودا کے بارے میں لکھتے ہیں: طبیعت کی شوخی اور زندہ دلی کسی طرح کے فکر و تردد کو پاس نہ آنے دیتی تھی۔ گرمی اور مزاج کی تیزی بجلی کا حکم رکھتی تھی اور اس شدت کے ساتھ کہ نہ کوئی انعام اسے بجھا سکتا تھا نہ کوئی خطرا سے دبا سکتا تھا۔ نتیجہ اس کا یہ تھا کہ ذرا سی ناراضی میں بے اختیار ہو جاتے تھے کچھ اور بس نہ چلتا تھا۔ جھٹ ایک ہجو کا طومار تیار کر دیتے تھے۔

4. شاہ صاحب (شاہ نصیر) نہایت نفیس طبع اور لطیف مزاج تھے۔ خوش پوشاک خوش لباس رہتے تھے اور س میں ہمیشہ ایک وضع کے پابند تھے جو کہ دہلی کے قدیم خاندانوں کا قانون ہے۔ ان کی وضع ایسی تھی کہ ہر شخص کی نظروں میں عظمت اور ادب پیدا کرتی تھی۔ وہ اگرچہ رنگت کے گورے نہ تھے، مگر نور معنی سر سے پاؤں تک چھایا ہوا تھا۔ بدن چھرارا اور کشیدہ قامت تھے۔ جس قدر ریش مبارک مختصر اور وجاہت ظاہری کم تھی اس سے ہزار درجہ زیادہ خلعتِ کمال نے شان و شوکت بڑھائی تھی۔

5. شیخ ابراہیم ذوق جس مکان میں بیٹھتے تھے، تنگ و تاریک تھا۔ گرمی میں دل دق ہو جاتا تھا۔ بعض قدیمی احباب بھی جاتے تو گھبرا جاتے اور کہتے کہ یہ مکان بدلو۔ گھڑی بھر بھی بیٹھنے کے قابل نہیں تم کیوں کر دن رات یہیں کاٹتے ہو، وہ ہوں ہاں کرتے اور چپکے رہتے۔ کبھی مسکراتے، کبھی جو غزل کہتے ہوئے اسے دیکھنے لگتے۔ کبھی ان کا منہ دیکھتے۔ خدا نے مکانات، باغ، آرام و آسائش کے سامان سب دیے تھے مگر وہ وہیں بیٹھے رہے اور ایسے بیٹھے کے مر کر اٹھے۔

یہ چند مثالیں تفہیم و تنقید شعر کے لیے شاید ہمارے کسی کام نہ آسکیں۔ لیکن شاعر کی

شخصیت اور اس کے مختلف تناظرات کبھی کبھی شاعر کی ذہنی گرہوں اور گتھیوں کو سمجھنے میں ضرور مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ کہیں شعر و شخصیت میں تطابق کے آثار بے حد نمایاں دکھائی دیتے ہیں کہیں تطابق زیریں سطحوں میں واقع ہوتا ہے۔ کہیں تضاد کی وہ صورت نظر آتی ہے جسے لخت لخت شخصیت کے حاوی کردار کا نام دیا جاسکتا ہے۔ آزاد باہر کی دنیا ہی کی سیاحی نہیں کرتے اندر اور اندر ذہن کے بطون اور ذہن کی کارکردگی اور کسی حد تک ان محرکات تک بھی پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں جو کبھی بہت خاموشی اور کبھی بہت شور کے ساتھ انسانی مقدرات کی کایا ہی پلٹ دیتے ہیں۔ وہ پوری آواز کی بلندی کے ساتھ تاریخ کے کردار کو کوئی نام نہیں دیتے لیکن ہر دور کے ساتھ جو تہذیبی تبدیلیاں عمل میں آتی ہیں، مجلسیں بنتی ہیں مجلسیں بگڑتی ہیں۔ انسانی معاملات و معلومات میں جو فرق واقع ہوتا رہتا ہے۔ اس کی پشت پر تاریخ کے عمل سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ آزاد کے نزدیک تاریخ کے بیرونی کردار سے زیادہ تاریخ کی باطنی کردار کی خاص اہمیت تھی۔ زندگی فہمی اور کردار فہمی میں بھی ان کا یہی طریق عمل ہے۔ وہ اپنے کرداروں کے باطن میں نقب لگانے کی کوشش کرتے ہیں اور یہ یاد کراتے ہیں کہ انسان ایک مستقل صیغۂ اسرار ہے۔ دوسروں ہی کے لیے نہیں خود کے لیے بھی وہ ایک ناقابل حل معمے سے کم نہیں ہے۔ میر، ذوق اور انشا کی شخصیات کی گتھیاں اسی نوع کی ہیں۔

OO

'آبِ حیات' کی تلفیظ (ڈکشن) کی ایک نمایاں خصوصیت اس کا فعلیہ کردار ہے۔ اکثر ان کی ایک ہی عبارت اور ایک ہی جملے میں افعال کی متواتر تکرار سے ایک حرکت آفریں فضا سی قائم ہوجاتی ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جس فضا کو وہ ماضی سے اخذ کرنے کے درپے ہیں یا گزشتگان میں سے جس کردار کو انھوں نے موضوع بنایا ہے۔ وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ صیغۂ حال میں ان کے سامنے حاضر ہے۔ پھر اس کی مرقع کشی اس طور پر کرتے ہیں کہ وہ اپنے سارے محاسن اور سارے عیوب، سارے غیاب اور ساری برہنگی کے ساتھ قاری کے حضور آ کھڑا ہوتا ہے اور آہستہ آہستہ ساری چیزیں صیغۂ حال میں ضم ہوجاتی ہیں۔ اسی لیے بیانیہ اور ڈرامہ، دونوں تکنیکیں 'آبِ حیات' میں ساتھ ساتھ عمل آور ہوتی ہیں اور اس خوبی اور فن کاری سے عمل آور ہوتی ہیں کہ ایک کو دوسرے سے علیحدہ نہیں کیا جاسکتا:

"قہقہوں کی آوازیں آتی ہیں۔ دیکھنا اہل مشاعرہ آن پہنچے۔ یہ کچھ لوگ ہیں

ان کا آنا غضب کا آنا ہے۔ ایسے زندہ دل اور شوخ طبع ہوں گے کہ جن کی شوخی اور طراری طبع بار متانت سے ذرا نہ دبے گی۔ اتنا ہنسیں گے اور ہنسائیں گے کہ منہ تھک جائیں گے۔ مگر نہ ترقی کے قدم آگے بڑھائیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے۔ انھیں کوٹھوں پر کودتے پھاندتے پھریں گے۔ ایک مکان کو دوسرے مکان سے سجائیں گے اور ہر شئے کو رنگ بدل بدل کر دکھائیں گے وہی پھول عطر میں بسائیں گے۔ کبھی ہار بنائیں گے کبھی طرے سجائیں گے کبھی انھیں کو پھولوں کی گیندیں بنائیں گے اور وہ گلبازی کریں گے کہ ہولی کے جلسے گرد ہو جائیں گے۔ ان خوش نصیبوں کو زمانہ بھی اچھالے گا۔ ایسے قدردان ہاتھ آئیں گے کہ ایک ایک پھول ان کا چمن زعفران کے مول بکے گا۔"

یہاں آزاد نے مستقبل کو حال میں ضم کر دیا ہے۔ یہ تکنیک افسانوی فن سے تعلق رکھتی ہے فکشن نگار ایک ہمہ دان شخصیت کا کردار ادا کرتا ہے، جس کا رخ کبھی ماضی کی طرف ہو جاتا ہے اور کبھی مستقبل کی طرف اور کبھی سارے زمانوں کے تانے بانے اس کمال ہوشیاری سے حال موجود سے جوڑ دیتا ہے کہ کوئی مہلتِ زماں بے جوڑ یا زائد نہیں معلوم ہوتی۔ یہ جلسہ جو چوتھے دور سے تعلق رکھتا ہے جب اپنے اختتام کو پہنچتا ہے تو آزادی کی جذباتی کیفیت کیا رخ اختیار کرتی ہے وہ عالم بھی اپنا ایک مقام رکھتا ہے:

"اے فلک نہ یہ جلسہ برہم ہونے کے قابل تھا۔ نہ آج رات کا سماں صبح ہونے کے قابل تھا۔ پھر ایسے لوگ کہاں! اور ایسے زمانے کہاں! سید انشا اور جرأت جیسے زندہ دل شوخ طبع، باکمال کہاں سے آئیں گے۔ شیخ مصحفی جیسے مشاق کیوں کر زندہ ہو جائیں گے اور آئیں تو ایسے قدردان کہاں! اچھے لوگ تھے کہ اچھا زمانہ پایا اور اچھی گزار گئے وہ جوش و خروش وہ جلسیں اب کہاں!

گیا حسنِ خوبانِ دلخواہ کا ہمیشہ رہے نام اللہ کا

میرا دل جانے کس مٹی کا بنا ہے۔ کسی کی جدائی کا نام لیا یہ پگھل گیا۔ کسی عزیز کا ذکر کیا اس سے خون ٹپک پڑا اور سخت جانی دیکھو کہ نہ پانی ہو کہ بہہ جاتا ہے نہ خاک ہو کر رہ جاتا ہے۔ تماشہ یہ ہے کہ کتنے صدمے اٹھا چکا ہے پھر بھی ہر داغ نیا ہی صدمہ دیتا ہے مگر انصاف کرو وہ عزیز بھی تو دیکھو کیسے تھے! اور کون تھے! عالم

کے عزیز تھے اور ہر دل کے عزیز تھے اپنی باتوں سے عزیز تھے۔ آزاد بس۔ رونا دھونا موقوف۔ اب آنسو پونچھ ڈالو۔ ادب کی آنکھیں کھولو۔ اور سامنے نگاہ کرو۔"

اس طرح کی داخلی کلامی کی صورتوں سے ہم اکثر دوچار ہوتے ہیں۔ ایسے دورانیے میں آزاد کے جذبوں میں کچھ زیادہ ہی شدت واقع ہو جاتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں انھیں اپنے غم کبھی نہیں بھولتے۔ ان کے یہ الفاظ کہ "میرا دل جانے کس مٹی کا بنا ہے کسی کی جدائی کا نام لیا یہ پگھل گیا۔ کسی عزیز کا ذکر کیا اس سے خون ٹپک پڑا اور سخت جانی دیکھو کہ نہانی ہو کر بہہ جاتا ہے نہ خاک ہو کر رہ جاتا ہے تماشہ یہ ہے کہ کتنے صدمے اٹھا چکا ہے پھر بھی ہر داغ نیا ہی صدمہ دیتا ہے۔" اس عبارت کے تحت المتن میں آزاد نے اپنی داستانِ دلخراش ہی بہ انداز دگر سنانے کی کوشش کی ہے۔

OO

آزاد کو زبان کی تاریخ اور مختلف زبانوں کے تقابلی مطالعے سے خاص دلچسپی تھی۔ آبِ حیات کا پہلا حصہ اردو زبان کی تاریخ اس کے دوسری زبانوں اور بولیوں (پراکرت) سے رشتے، بھاشا اور فارسی زبان کے فرق، سنسکرت زبان کی قدامت اور اس کی اہمیت، سنسکرت اور فارسی قدیم سے اس کے رشتے، برج بھاشا پر عربی و فارسی زبانوں کے اثرات وغیرہ جیسے موضوعات و مسائل کا احاطہ کرتا ہے۔ اگرچہ بعد کی لسانیاتی تحقیقات نے آزاد کے بہت سے فیصلے رد کر دیے ہیں لیکن آزاد نے محدود تر وسائل کے باوجود جو تصورات قائم کیے ان کی آج بھی کم اہمیت نہیں ہے کہ اتنی تفصیل و استدلال کے ساتھ نہ تو ان کے عہد میں اور نہ یہ ان سے پہلے کسی نے تحقیق و کاوش کی تھی۔ خانِ آرزو نے فارسی اور سنسکرت کی جڑیں ایک ہی ضرور بتائی تھیں لیکن دیگر ایسے بہت سے ایسے متعلقات تھے جن کی تفصیل وہ مہیا نہ کر سکے۔ یہ کام آزاد نے کیا اور زیادہ ایقان و اعتماد کے ساتھ کیا۔ آزاد کے دلائل اپنا وزن رکھتے ہیں۔ تحقیق کا کام ثبوت فراہم کرنا ہوتا ہے اور نئی دریافتوں کے بموجب پرانی دریافتوں کو رد کرنا بھی ہوتا ہے۔ مسترد ہونے سے پرانی دریافتوں کی اہمیت اور معنویت ختم نہیں ہو جاتی بلکہ تحقیق کی تاریخ میں اس کا بھی ایک اہم درجہ ہوتا ہے۔ اس ضمن میں وزیر آغا نے لکھا ہے:

"آبِ حیات میں آزاد کے افکار جابجا بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ ان میں سے بعض نکات تو اس قدر زرخیز ہیں کہ ان کے باعث تحقیق کے نئے باب

کھلتے چلے گئے ہیں۔ مثلاً آزاد نے اردو کی ابتدا کے سلسلے میں جب برج بھاشا کا نام لیا یا پراکرتوں کو قدیم سنسکرت کے بجائے یہاں کی دیسی بولیوں سے منسلک کیا تو لسانی تحقیق کی ایک پوری راہ منور ہوگئی۔ امر واقعہ یہ ہے کہ اردو میں لسانیات کے سلسلے میں آزاد ہی نے ابتدا کی اور نہ صرف ایک باقاعدہ نظریہ پیش کیا بلکہ ایسے ایسے نئے نکات بھی سامنے لائے کہ جن پر آج مختلف نظریات کے رنگ محل تعمیر کیے جارہے ہیں۔"

(نئے مقالات: سرگودھا 1972ء ص 331)

جہاں تک آزاد کے تصورِ نقد کا سوال ہے 'آبِ حیات' کوئی واضح نقطۂ نظر نہیں فراہم کرتی۔ آزاد کی بیش تر رایوں اور فیصلوں میں عجلت کا پہلو حاوی ہے۔ کہیں انھوں نے اپنے بزرگوں کی رایوں ہی کو دہرانے میں اکتفا کیا ہے کہیں بہت سرسری گزر گئے ہیں اور کہیں کسی کی تعریف و تحسین میں اسمائے صفات کی بھرمار لگادی ہے۔ جس طرح تخیل کی آزادہ روی تحقیق کی راہ میں مانع تھی تنقید کے اقاعل پر بھی قدغن لگا دیتی ہے۔ انجمن پنجاب کے خطبات والے آزاد اور آبِ حیات والے آزاد میں بڑا فرق ہے۔ ان خطبات میں مغربیت کی پرزور وکالت ہے لیکن آبِ حیات کے تبصروں میں صرف اور صرف مشرقی پیمانوں ہی کو آزمایا گیا ہے۔ آزد کے قلم میں وہاں ضرورت سے زیادہ چمک آجاتی ہے، جہاں شخصیت اور شاعری میں انھیں کوئی تال میل دکھائی دیتا ہے۔ بلکہ شخصیت کے کسی پہلو کی توثیق کے لیے شعر اور شعر کے کسی پہلو کی توثیق کے لیے شخصیت ان کی رائے کے حق میں ایک سند کا درجہ رکھتی ہے۔

OO

آزاد کی مغرب کی وکالت محض ایک بھرم تھا۔ 'آبِ حیات' کے مطالعے کے دوران ان کے 'انگریزی لالٹینوں' والے دعووں سے صرف نظر کرتے ہوئے اسے ایک ایسے ادیب کی تصنیف کے طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے جو سرتاسر مشرقی ذہن رکھتا ہے اور جس کی ذہنی اور شعری تربیت مشرقی معیاروں کے تحت ہوئی تھی۔ مشرق و مغرب کی کشاکش اور کشمکش نے جہاں بہت سے امکانات پر جلا کا کام کیا تھا وہیں بہت سے امکانات پر قدغن بھی لگادی تھی۔ 'آبِ حیات' کی کامیابی کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ یہ مشرق و مغرب کی کشمکش سے عاری ہے۔

O

حالی کے شعری نظریات

حالی کا نظریۂ تخیل:

حالی جہاں اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ شعروادب کا اثر اخلاق پر پڑتا ہے وہاں اسے بھی تسلیم کرتے ہیں کہ سوسائٹی کے اخلاق کا اثر شعروادب پر بھی پڑتا ہے چنانچہ یہ تنقید محمد حسین آزاد اور حالی کے درمیان عام تھی کہ انشاء اور جرأت کے مذاقِ سخن کے بگاڑنے میں لکھنؤ کی عمومی اخلاقی فضا اور نواب سعادت علی خاں کی صحبت کو خاص دخل تھا چنانچہ اس کی توقع کچھ بے جا نہ تھی کہ حالی اس اخلاقی ماحول کا تجزیہ کر کے بتاتے کہ کس طرح صوفیانہ مذاقِ سخن ایک عامیانہ مذاقِ سخن میں تبدیل ہوا، شاید اس کا یہ سبب ہو کہ ان کے زمانے میں شعروادب کی دنیا میں رجحانات اور مذاقِ شاعری کو متعین کرنے میں سماجی تجزیے کو کم اور فطری ماحول کے تجزیے کو زیادہ دخل ہوتا، بہر حال حالی کے یہاں اجمالاً سہی بار بار شخصی حکومت اور ایشیا کی مطلق العنان حکومتوں کے مضر اثرات کا ذکر ملتا ہے اور اس طرح وہ سماجی تنقید میں آزاد سے زیادہ باشعور نظر آتے ہیں، لیکن اس بات کو سمجھنے کے لیے کہ کیوں کر شعروادب سماجی زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے، کیوں کر اس کی تنقید کرتا ہے اور ایک حرکی کردار ادا کرتا ہے۔ تخیل کی حقیقت میں اترنا ضروری تھا۔ اس کی نعلیت کو بہ تعاونِ تعقل (Intellect) دریافت کرنا ضروری تھا۔ حالی نے شعرو شاعری کے موضوع سے بحث کرتے ہوئے، اس بات کو تو نہایت مستحکم طور سے پکڑا، کہ شاعری کی تفہیم، اصولِ تخیل کی تفہیم ہے لیکن جب وہ تخیل کی تعریف کرتے ہیں تو اس سے فینسی کی تعریف برآمد ہوتی ہے نہ کہ تخیل کی۔ فینسی..... قوتِ حافظہ کے ایک مخصوص طریقِ کار سے مختلف نہیں، وہ معلوماتِ سابقہ کو اس کے زمانی اور مکانی علاقوں سے آزاد کر کے مکرر ترتیب دیتی ہے اور اس کی نئی سے نئی صورتیں پیدا کرتی رہتی ہے۔ حالی نے اس فینسی کو تخیل (Imagination)

کے ساتھ خلط ملط کیا، یا کہ فینسی کو تخیل تصور کیا۔

اس میں شبہہ نہیں کہ فینسی بڑے بڑے کرتب دکھاتی ہے۔ حشر و نشر کا نقشہ کھینچ دیتی ہے، قبر کی کہانی سناتی ہے، طرح طرح کے غل غپاڑے کرتی ہے، لفظوں کے رشتے سے شعر کہتی ہے۔ لب و لہجے کی بھی نقل اتارتی ہے۔ ضلع جگت پھبتی کستی ہے لیکن جس حد تک کہ وہ قوتِ ارادہ اور شعور سے متعین نہیں ہوتی ہے۔ وہ قوت ارادہ اور شعور پر اثر انداز بھی نہیں ہوسکتی ہے۔ فینسی کی شاعری تفریح طبع کا بہت سا سامان مہیا کرتی ہے، لیکن اخلاق کو بدلنے یا مذاقِ سخن کے بدلنے میں کوئی کردار ادا نہیں کرتی ہے۔ یہ کام تخیلی شاعری انجام دیتی ہے جو شعور اور ارادے سے متعین ہو کر شعور اور ارادے پر اثر انداز ہوتی ہے۔ تخیل اور فینسی کے وظائف کے درمیان جو فرق ہے حالؔی اس فرق کو ''سمجھنے سے قاصر رہے، حالؔی نے جو کچھ تخیل کی تعریف سے متعلق لکھا ہے اس کا اطلاق فینسی پر ہوتا ہے نہ کہ تخیل یا امیجنیشن پر۔ شاعری کے لیے کیا کیا شرطیں ضروری ہیں۔ اس عنوان کے تحت حالؔی نے تین چیزوں کو وضاحت کے لیے خاص طور سے چنا ہے۔ (1) تخیل (2) مطالعۂ کائنات (3) تفحص الفاظ۔ چنانچہ اس موقع پر جب وہ تخیل کی تعریف کرتے ہیں تو اس کے تحت وہی باتیں دہراتے ہیں جس کا ذکر کولرج اور ورڈ سورتھ نے فینسی کے تحت کیا ہے۔ یعنی ''یہ وہ قوت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے''۔ یہی بات وہ تخیل کے تحت مندرجہ ذیل پیراگراف میں لکھتے ہیں:

> ''تخیل یا امیجنیشن کی تعریف کرنی بھی ایسی ہی مشکل ہے جیسی کہ شعر کی تعریف۔ مگر من وجہ اس کی ماہیت کا خیال ان لفظوں سے دل میں پیدا ہو سکتا ہے یعنی وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دلکش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے۔''

یہاں حالؔی نے فینسی کے ان دونوں پہلوؤں کی طرف اشارہ کر دیا ہے کہ وہ جہاں خیالات میں تصرف کرتی ہے وہاں الفاظ میں بھی۔ جس سے بیان میں ایک ناولٹی یا نرالا پن پیدا ہو جاتا ہے۔ حالؔی یہاں ورڈ سورتھ کے اس خیال کی طرف اشارہ کرنا چاہتے ہیں کہ ''روزمرہ کی زندگی کے ایسے معمولی حادثات اور حالات جو عامتہ الورود اور پیش پا افتادہ ہونے کے باعث

اپنی دل کشی کھو بیٹھتے ہیں انہیں شاعر اپنے تخیل کے ذریعے سے ایک نئے پہلو سے پیش کرتا ہے یا کہ ان کا کوئی ایسا پہلو سامنے لاتا ہے جس سے وہ دلکش ہو جاتے ہیں اور ہمیں متاثر کرتے ہیں۔'' اس نئے پن کے لیے کولرج اور ورڈ سورتھ دونوں نے ناولٹی کا لفظ استعمال کیا ہے اور حالی نے اس کے لیے نرالے پن کا لفظ استعمال کیا ہے۔ وہ نرالا غالباً اس لیے ہوتا ہے کہ اس کا تعلق شاعر کے کسی جذبے یا رویے سے نہیں ہوتا ہے اور نہ حقیقت خارجیہ کے کسی حقیقی پہلو سے بلکہ لفظوں کے مصوری، اور کسی استعارے کے لغوی معنوں کے کھیل اور تماشے سے ہوتا ہے۔ ''سرد مہری'' ایک مرکب مجازی ہے اس میں طبعی سردی نہیں ہوتی ہے لیکن جب شاعر، برخلاف اس اصول کے کسی مرکب مجازی (استعارے) کے لفظوں کے لغوی معنوں کی نسبت سے شعر کہنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ شعر استعارے کی ایک بگڑی ہوئی صورت پیش کرتا ہے۔ یہ عمل استعاروں اور محاوروں کے ہاتھ منھ توڑنے کے مترادف ہوتا ہے۔ بہر حال اس بگڑے ہوئے مذاق سخن کی ایک مثال، جس میں استعاروں کے ہاتھ منھ توڑے گئے ہیں یہ شعر پیش کرتا ہوں جسے حالی نے نقل کیا ہے:

دفن ہے جس جا پہ کشتہ سرد مہری کا ترے
بیشتر ہوتا ہے پیدا، واں شجر کافور کا

یہ کوئی سنجیدہ شعر نہیں ہے، سراسر پھبتی ہے لیکن اس قسم کی پھبتی اور ضلع جگت کبھی کبھی مذاق سلیم کے بھی حامل ہوا کرتے ہیں اور انہیں مزاحیہ شاعری میں جائز قرار دیا گیا ہے، ایسی صورت میں مذکورہ بالا شعر کو صرف اس بنیاد پر مسترد کرنا درست نہ ہوگا کہ اس میں واقعیت نہیں ہے جیسا کہ حالی نے کیا ہے۔ اس کے برعکس اس پر یہ اعتراض وارد کیا جاسکتا ہے کہ یہ شعر مذاق سلیم سے گرا ہوا ہے ور اس کے مذاق سلیم سے گرے ہونے کا ثبوت یہ ہے کہ یہ کوائف سے ہمیں لطف اندوز نہیں کرتا ہے بلکہ صرف دور کی کوڑی لانے کی ایک کوشش ہے جس سے ہم متعجب تو ہو سکتے ہیں لیکن لطف اندوز نہیں ہو پاتے ہیں۔

مگر حالی اس کے استرار میں یہ منطق استعمال نہیں کرتے ہیں بلکہ یہ لکھتے ہیں کہ یہ شعر ''ان نیچرل'' ہے۔ ان کی یہ منطق اور استدلال درست نہیں ہے، کیونکہ اس طرح تو شاعری سے غلو اور مبالغہ بھی خارج از محاسنِ شعر قرار پائے گا۔ اس کے برعکس جیسا کہ میں نے اوپر لکھا ہے اس کو مسترد صرف مذاق سلیم کی بنیاد پر کیا جاسکتا ہے۔ اور اس کی منطق اس شعر کو مسترد کرتے وقت یہ ہوگی کہ یہ شعر جھوٹی قسم کی وٹ یا جھوٹی ذکاوت کا حامل ہے۔

حقیقی اور جھوٹی قسم کی وِٹ یا ذکاوت

اب یہ دیکھیے کہ جھوٹی قسم کی وٹ یا جھوٹی ذکاوت کیا ہوتی ہے۔ جس طرح کولرج نے تخیل اور فینسی کے فرق کو واضح کیا ہے اسی طرح ایڈیسن (Addison) نے وٹ کی حقیقی اور جھوٹی صورتوں کو واضح کیا ہے۔ یہاں یہ بتانا دلچسپی سے خالی نہ ہوگا کہ سرسید احمد خان، حالی اور آزاد یہ تینوں شخصیتیں ایڈیسن کی فکر سے بہت زیادہ متاثر تھیں۔ بہرحال ایڈیسن جھوٹی وٹ یا جھوٹی ذکاوت کی تشریح لاک (Locke) کے حوالے سے اس طرح کرتا ہے کہ جب فینسی، قوت ممیزہ (Judgement) سے آزاد ہو کر کسی مشابہت پر اس طرح مرتکز ہے کہ وہ آم کو املی سے پہچان نہ سکے یا کہ خیالات کی مشابہت کے بجائے — الفاظ کے صوری اور شکلی مشابہت سے کام لے تو اس وقت وہ وٹ جھوٹی ہوتی ہے اس کے برعکس حقیقی یا سچی وٹ میں خیالات کی مشابہت اور اس قوت ممیزہ (Judgement)[1] کے صوابدید کی حامل ہوتی ہے جو ایسے دو خیالات کو ایک دوسرے سے جدا کر دیتی ہے جو آپس میں کم سے کم مشابہت رکھتے ہیں۔ اس کی وضاحت وہ ایک مثال دے کر کرتا ہے۔ شعلۂ عشق، ایک استعارہ ہے عشق کی ایک مخصوص کیفیت کا۔ لیکن اگر شاعر اس شعلے سے طبعی حرارت ظاہر کرنا چاہے یا اس کی طرف اشارہ کرے تو وہ وِٹ جھوٹی کہلائے گی اس کی مثالیں ہماری شاعری میں اس طرح کی ملیں گی کہ ہمارے یہاں، تلوار، خنجر اور دشنہ وغیرہ کو ناز و غمزہ کو ظاہر کرنے کے لیے، بطور استعارہ استعمال کیا جاتا ہے۔

بقول غالب:

مطلب ہے ناز و غمزہ و لے گفتگو میں کام
چلتا نہیں ہے دشنہ و خنجر کہے بغیر

لیکن اگر کوئی شاعر، دشنہ و خنجر کو استعارے کے بجائے انہیں کچھ اس طرح استعمال کرے کہ ان سے ناز و غمزہ مراد نہ ہو، بلکہ حقیقی معنی مراد ہوں اور ان سے پھبتی کی صورت پیدا ہوتی ہو تو وہ پھبتی ایک جھوٹی وٹ کا مظاہرہ ہوگا۔ مثلاً یہ شعر:

---

1 حالی نے ہر جگہ (Judgement) کے لیے قوت ممیزہ کی ترکیب استعمال کی ہے۔ میں نے بھی اس کی متابعت کی ہے۔ سرسید احمد خاں نے قوت ممیزہ کو (Conscience) کے لیے استعمال کیا ہے لیکن ادبی تنقید میں یہ اصطلاح درست نہیں ہے اس کے لیے ضمیر کا لفظ استعمال کیا جاتا ہے۔

نہیں بے وجہ ہنستا اس قدر زخم شہیداں کا
تری تلوار کا منہ کچھ نہ کچھ اے تیغ زن بگڑ

مگر حالی اس قسم کے اشعار کو اس بنیاد پر رد کرتے ہیں کہ ان میں واقعیت نہیں ہے جب کہ منطقی اعتبار سے انہیں اس بنیاد پر رد کرنا چاہیے تھا کہ وہ جعلی شاعری کے نمونے پیش کرتے ہیں، ایسے نمونے جو مذاق سلیم کے اعتبار سے متبذل بنی ہیں۔ وٹ بھی فینسی ہی کا ایک حربہ ہے۔ اس حربے کو استعمال کر کے فینسی نے ایک سے ایک اچھے شعر بھی شاعر سے کہلوائے ہیں۔ اس میدان میں مرزا غالب کا کوئی جواب نہیں۔ اور حالی نے اسی وجہ سے "یادگار غالب" کے دیباچے میں مرزا غالب کی شاعری سے متعلق یہ لکھا ہے کہ ایک پژمردہ دل قوم کے لیے ان کی شاعری خوش طبعی کا سامان بہم پہنچاتی ہے لیکن یہ اس وقت ہوتا ہے جب شاعر فینسی کو قوت ممیزہ کا پابند رکھتا ہے۔ اسے مذاق سلیم کے راستے سے ہٹنے، اور ادھر ادھر اچھل کود کرنے، وحول دھپہ جمانے کی اجازت نہیں دیتا ہے۔ بالفاظ دیگر جب کہ قوت ممیزہ کسی استعارے میں استعمال کیے ہوئے لفظ کو، اس کے لغوی معنی میں استعمال کرنے کی اجازت نہیں دیتی ہے۔ فینسی کے قوت ممیزہ کے پابند رہنے اور نہ رہنے کی صورتوں میں جو خوش مذاقی اور بد مذاقی وٹ میں پیدا ہوتی ہے اس کی ایک اچھی مثال ایڈیسن نے ایک استعارے کی تشریح سے پیش کی ہے وہ لکھتا ہے کہ جب کوئی شاعر اپنے محبوب کے جسم کو بر بنائے سفیدی برف سے تشبیہ دیتا ہے تو وہ محض فینسی کی دنیا میں رہتا ہے۔ لیکن جب وہ اس ظاہری مشابہت سے گزر کر جو صرف رنگت کی ہے۔ کوئی دوسری ایسی مشابہت تلاش کرتا ہے جو لوگوں کے ذہن میں نہیں ہے اور اس پر یہ اضافہ کرتا ہے کہ افسوس کہ اس کا جسم بھی اتنا ہی ٹھنڈا ہے جتنا کہ برف ہوتا ہے تو اس وقت وہ صرف فینسی کی دنیا میں نہیں رہتا ہے بلکہ وٹ کی دنیا میں بھی داخل ہو جاتا ہے۔ اور ایک ایسی مشابہت کو جو سامنے نہ تھی، بلکہ نئی تھی، ابھار کر ہمیں متعجب کر دیتا ہے۔

فینسی ہو کہ وٹ، دونوں کا کام ہمیں متعجب کرنا ہے، مشابہت یا عدم مشابہت کے کسی نئے یا نرالے پہلو کو ابھار کر۔ لیکن متعجب کرنے کے بھی دو طریقے ہیں۔ ایک طریقہ تو یہ ہے کہ شاعر کوئی بات فطرت کے برخلاف نہیں کہہ رہا ہے، لیکن وہ موضوع کے جس رشتے یا پہلو کو سامنے لایا ہے وہ رشتہ یا پہلو نیا ہے۔ اس سے پہلے وہ رشتہ یا پہلو کسی دوسرے شاعر کے ذہن میں نہیں آیا تھا۔ چنانچہ وٹ اور فینسی میں اس انوکھے پن، یا نئے پن، ناولٹی کو بڑی اہمیت ہے ورنہ وہ

بے مزا ہے۔ اس سلسلے میں الکزنڈر پوپ کے ایک قول پر ڈاکٹر جانسن نے جو تبصرہ کیا ہے وہ بڑا جامع ہے اور حقیقت کو منکشف کرتا ہے۔ الکزنڈر پوپ نے وٹ کی تعریف یہ کہ ہے کہ وٹ وہ ہے جس پر اکثر سوچا گیا ہے لیکن اس کا اظہار اس خوبی سے نہیں کیا گیا جس خوبی سے کہ کسی شاعر نے کیا ہے۔ اس پر ڈاکٹر جانسن نے اپنی گفتگو میں یہ تبصرہ کیا کہ وٹ کی یہ تعریف نہ صرف احمقانہ ہے بلکہ غلط بھی ہے۔ وہ اس طرح کہ اگر کوئی خیال ایسا ہے جو بار بار سوچا ہوا ہے تو وہ خیال فرسودہ ہوگیا اور وٹ کے لائق نہ رہا۔ اس کے برعکس اس خیال کا اظہار وٹ متصور ہوگا جو بالکل ہی نیا ہو، جس کی طرف کسی کا ذہن اس سے پہلے نہ گیا ہو۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ ڈاکٹر جانسن یہ بھی کہتا ہے کہ وٹ کے لیے کسی خیال کا صرف نیا ہونا یا انوکھا ہونا کافی نہیں ہے بلکہ فطری ہونا بھی ضروری ہے۔ یعنی وہ خیال ان نیچرل نہ ہو۔

چنانچہ حالی کا ایسے اشعار کو ''ان نیچرل'' بتانا بے جا نہیں ہے جو جھوٹی وٹ کے مظہر ہیں۔ یعنی جس میں کوئی خیال تو نیا ہے لیکن وہ ''ان نیچرل'' ہے (نیچرل کے مطابق ہونا اس سے مختلف ہوتا ہے کہ وہ میکینیکل ہو) جھوٹی وٹ کا اظہار اس وقت ہوتا ہے جب کہ مرکبات مجازی کے مجازی معنوں کو صرف نظر کرتے ہوئے ان الفاظ کے لغوی معنی مراد لیے جائیں جن سے وہ مرکبات بنے ہیں۔

وٹ کے سلسلے میں یہ بھی جاننا ضروری ہے کہ ہر چند یہ انگریزی لفظ (Witan) سے بنا ہے جس کے لغوی معنی جاننے کے ہیں لیکن اب اس نے ادب میں اپنے مجازی معنی اختیار کرلیے ہیں۔ محمد حسین آزاد نے اردو میں اس کا ترجمہ ذکاوت سے کیا ہے۔ ماخذ کو دیکھتے ہوئے یہ ترجمہ غلط نہیں ہے۔ بہر حال حقیقی استدراک کا جو طریقہ کار ہے، یعنی استقراء اور استنباط، وٹ استدراک کے اس طریقہ کار کی نقل کرتی ہے یعنی حقیقی عمل سے کام لینے کے بجائے تشابہات عقلی (Semblance of reason) سے کام لیتی ہیں چنانچہ ہمارے یہاں حسن تعلیل کی بنیاد ہی اس صنعت پر رکھی گئی ہے کہ شعر میں جو علت پیش کی جائے وہ جھوٹی ہو چنانچہ ہمارے بہت سے اشعار حسن تعلیل کے حامل ایسے ہیں جنھیں ہم اپنی شاعری کے دفتر سے خارج کرنا کبھی بھی پسند نہ کریں گے۔

حالی جب شاعری کی دوسری شرط ''مطالعہ فطرت'' کی بات کرتے ہیں تو وہ شعری استدراک علم یعنی مماثل اشیاء میں عدم مشابہت دریافت کرنا اور غیر مماثل اشیاء کے درمیان

تشابہات دریافت کرتا اور سائنسی استدراک علم جو استقراء اور استنباط کا ہے۔ ان دونوں کے فرق کو نظر انداز کر دیتے ہیں، وہ ورڈ سورتھ کے شعری نظریہ استدراک کو لاک (Locke) کے علمی نظریۂ استدراک کے ساتھ خلط ملط کر دیتے ہیں۔ حالی شعر فینسی اور وٹ کا پیش کرتے ہیں لیکن اس کی تشریح علمی استدراک علم یعنی استقراء اور استنباط سے کرتے ہیں۔ شاعر فینسی ور وٹ کے اشعار میں کسی حقیقی علم کو مدنظر نہیں رکھتا ہے کہ اس کی تشریح استقراء اور استنباط سے کی جائے۔ اس کا مقصد تو ایک ذہنی تلذذ کا پیدا کرنا ہوتا ہے۔ غالب کا جو یہ شعر ہے:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا

ساغر جم سے مرا جام سفال اچھا ہے

خالصتاً وٹ کا مظہر ہے اور ہر چند کہ اس میں جام سفال کے، ساغر جم سے بہتر ہونے کی تعلیل موجود ہے جو ایک حسین علت ہے نہ کہ حقیقی، اور وہ علت خاصی دلکش رکھتی ہے۔ اس سے یہ شعر قابلِ قدر بنا ہے مگر اس کے باوجود یہ شعر ذہنی تلذذ کا ہے نہ کہ کوئی حقیقی علم کسی شے کا مہیا کرتا ہے مگر حالی اس کی تشریح کچھ اس طرح کرتے ہیں گویا یہ شعر کسی حقیقی علم یا حقیقی استدراک علم کا حامل ہے۔

اسی طرح غالب کا یہ شعر بھی وٹ کا مظہر ہے:

بوئے گل نالۂ دل دودِ چراغ محفل

جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

مگر حالی ایسے اشعار کی تشریح وٹ کے تحت نہیں کرتے ہیں بلکہ حقیقی استدراک علم، کے نہج پر کرتے ہیں اور غالب کے مذکورہ بالا اشعار جو حقیقی (Genuine) وٹ کے مظہر ہیں جہاں خیال نہ صرف انوکھا ہے بلکہ اس پر غیر فطری ہونے کا بھی گمان نہیں گزرتا ہے کیونکہ بوئے گل، نالہ دل، دودِ چراغ محفل کا ہوا کے ساتھ پریشاں ہونا عین فطرت کے مطابق ہے۔ ان اشعار کے پہلو میں وہ ممنون کا یہ شعر بھی رکھ دیتے ہیں:

تفاوت قامت یار و قیامت میں ہے کیا ممنونؔ

وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

جو ایک پھبتی ہے۔ بالخصوص دوسرا مصرعہ اس کی گواہی دیتا ہے۔ اس کے برعکس غالب کا یہ شعر:

ترے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

ایک نہایت شائستۂ مذاق کی وٹ کا حامل ہے۔ حالانکہ اس شعر میں بات وہی ہے جو مؤمن کے شعر میں ہے۔ خلاصہ اس بحث کا یہ ہے کہ حالی اگر ایک طرف تخیل اور فینسی کے فرق کو سمجھنے سے قاصر رہے اور تخیل کا نام لے کر فینسی کی تعریف کرتے رہے، اسی طرح وہ سچی وٹ اور جھوٹی وٹ کے فرق کو بھی نہ سمجھ سکے۔ اور جھوٹی وٹ کے شعری طریق استدراک کی تشریح عملی طریقِ استدراک کے انداز میں کی۔ اس سے ایسا خلط، بحث ان کے مقالے میں پیدا ہوا کہ اس کی وجہ سے صحیح مذاق شعری رہنمائی نہ ہوسکی۔ حالی اپنے مقالے کی تان اس بات پر توڑتے ہیں کہ شاعری علم اخلاق کی نائب مناب ہے۔ لیکن یادگار غالب کے دیباچے میں یہ بھی لکھتے ہیں کہ ایک پژمردہ دل قوم کے لیے مرزا کی شاعری خوش طبعی کا سامان بہم پہنچاتی ہے۔ ایسی صورت میں یہ جاننا ضروری ہے کہ حالی کے یہاں وٹ اور فینسی کی شاعری کا کیا مقام ہے۔ کیا یہ ایک بے قدر شاعری ہے۔ اور اگر ایسا نہیں ہے کہ خوش طبعی کا سامان بہم پہنچاتی ہے تو پھر اس کا منطقی ربط اس شاعری سے کیا ہے جو علم اخلاق کی نائب مناب ہے۔ اور پھر اسی کے ساتھ ساتھ یہ سوال بھی اٹھتا ہے کہ حالی کے تصور اسلام میں۔ لہو ولعب اور تفریحات کو کیا مقام حاصل ہے، ہم ان مباحث پر بحث اگلے باب میں کریں گے جہاں اخلاق اور نیچرل شاعری ہو نیچرل ہو (مطالعۂ فطرت کی قدر کا حامل ہو) تو اس وقت انھیں مطالبہ وٹ اور فینسی کی شاعری میں بھی کرنا چاہیے کیوں کہ جب وٹ مشاہدہ فطرت کی کسوٹی پر پوری نہیں اترتی ہے تو وہ معیار سے گر جاتی ہے۔ اسی طرح جب فینسی زمان ومکان کی قید سے آزاد ہوکر بھان متی کا شعر تیار کرتی ہے جس میں کہیں کا روڑا اور کہیں کا پتھر ہوتا ہے تو اس کا وہ عمل بھی بے قدر ہوتا ہے۔ مگر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ حالی ایسے مواقع پر اس خیال کا اظہار کرنا بھولتے نہیں ہیں کہ فینسی کو (بیشک اس کے لیے وہ لفظ تخیل کا استعمال کرتے ہیں) قوت ممیزہ (Judgement) کا پابند ہونا چاہیے لیکن یہ قید اٹھارویں صدی میں انگلستان کے شعراء نے فینسی کو مذاق سلیم سکھانے کے لیے عاید کی تھی۔ بلکہ یوں سمجھئے کہ ان کے یہاں (Judgement) بھی ایک قسم کی وٹ ہے جس کا اظہار اس موقع پر ہوتا ہے جب کہ دو مشابہ چیزوں کے درمیان کسی باریک فرق کو واضح کیا جاتا ہے۔ حالی انگلستان کی اٹھارویں صدی کی جمالیات کو نہ سمجھنے کے باعث فینسی کی شاعری کو سمجھنے

سے قاصر رہے۔ فینسی کی شاعری خواہ وٹ کی ہو یا اس سے آزاد، شعر و ادب کی دنیا میں حقیقی فکر کرنے کی اہل نہیں ہوتی ہے۔ وہ صرف تفریحی قسم کی فکر کرتی ہے۔ فینسی ہر بڑا شاعر استعمال کرتا رہا ہے۔ بیشک شیکسپیئر کی شاعری فینسی کی شاعری سے بھری پڑی ہے لیکن جب اس کی شاعری میں حقیقی فکر کو تلاش کیا جاتا ہے جہاں اس نے کوئی گہری بات انسانی نفس کے بارے میں، یا انسان اور خدا یا انسان اور کائنات کے رشتوں کے بارے میں کہی ہے تو اس موقع پر اس کی فینسی کی شاعری سے مثالیں نہیں دی جاتی ہیں۔ ہمارے شعراء میں میر اور سودا، خواجہ میر درد، غالب نے تفریحی شاعری کے علاوہ متفکرانہ شاعری بھی کی ہے۔ نفس انسانی کو بے نقاب کیا ہے۔ زندگی کے چہرے پر سے کئی پردے ہٹائے ہیں لیکن حالی کی نظر ان بزرگوں کے ان شعار کی طرف نہیں جاتی ہے۔ وہ یہ سمجھنے سے قاصر رہے ہیں کہ غالب کن معنوں میں ایک بہت بڑا شاعر ہے۔ غالب کی بڑائی اس بات میں نہ تھی کہ وہ ایک حیوان ظریف تھے اور نہ ان کی شاعری کی عظمت اس بات میں ہے کہ وہ ایک پژمردہ دل قوم کے لیے خوش طبعی کا سامان بہم پہنچاتی ہے بلکہ اس بات میں ہے کہ انہوں نے زندگی کا ایک نیا تصور دیا، بے کرانی وقت کا ایک نیا تصور دیا، چنانچہ یہی سبب ہے کہ جب کولرج اور ورڈ سورتھ شاعری کے اس عمل پر غور کرتے ہیں جس سے وہ زندگی کی حقیقتوں کو بے نقاب کرتی ہے۔ اسرار حیات پر سے کوئی پردہ ہٹاتی ہے یا پس پردۂ غیب جھانکتی ہے تو انہیں فینسی کی شاعری بے قدر نظر آتی ہے۔ کولرج اور ورڈ سورتھ دونوں ہی نے اسی فرق کے مدنظر فینسی کو تخیل سے ممیز کر کے یہ بتایا کہ تخیل، زمان و مکان کے حدود میں رہتے ہوئے حقیقی فکر کی خدمت انجام دیتا ہے، جب کہ فینسی زمان و مکان کے حدود سے آزاد ہو کر صرف ایسی فکر کرتی ہے جس پر حقیقت کا گمان تو ہو سکتا ہے مگر وہ حقیقی فکر نہیں ہوتی ہے بلکہ خوش طبعی کی فکر ہوتی ہے۔

چنانچہ جب ... ڈ سورتھ نے یہ بات کہی کہ "ہمارے اخلاقی احساسات کا انحصار اس بات پر ہے کہ کس صحت ... تخیل مشابہت اور عدم مشابہت کو دریافت کرتا ہے" تو اس نے تخیل کے اخلاقی کردار پر زور دیتے ہوئے تخیلی علم کو حقیقی علم سے ہمکنار کرنے کی بھی کوشش کی۔ تخیل کے اس اخلاقی کردار کے بارے میں اگر حالی نے کچھ لکھا ہے تو صرف اتنا کہ تخیل نیکی کی طرف لے جاتا ہے۔ کیوں کہ؟ اس کی کوئی تشریح نہیں کی ہے۔ ایسی صورت میں ان کے یہ دونوں خیالات کہ (۱) شاعری نیچرل ہو۔ (اصلیت سے تعلق رکھتی ہو) (2) شاعری علم اخلاق کی

نائب مناب ہے۔ آپس میں کوئی تعلق نہیں رکھتے ہیں۔

مسئلہ یہ ہے کہ اگر ذہن ایک منفعل قوت ہے۔ خارج سے اثرات تو قبول کرتا ہے لیکن خارج پر اثر انداز نہیں ہوتا ہے یعنی وہ ایک فعال قوت نہیں ہے تو پھر تو وہ ذہن صرف فینسی ہی کی قوت استعمال کرسکتا ہے۔ وہ تجربات میں الٹ پھیر تو کرسکتا ہے لیکن اپنے تجربات کو کسی امتزاجی صورت (Synthetic form) میں ڈھال نہیں سکتا ہے اور فینسی کے اس الٹ پھیر یا تکرار ترتیب کے عمل سے وہ انسانی ذہن کو حقیقت آشنا نہیں کرسکتا ہے۔

تخیل اور تعقل کا رشتہ:

جس حد تک کہ حالی ذہن کی فعال قوت اور تخیل کی تخلیقی قوت کو ابھارنے سے قاصر رہے۔ اس حد تک وہ شعری تخلیقات کی دنیا میں شخصی تجربات اور تعقل (Intellect) کے اس رشتے کو نہ سمجھ پائے جو خصوص اور عموم کا رشتہ ہے۔ یہ کام تخیل کا نہیں ہے کہ وہ خصوص میں عموم کو دریافت کرے۔ یہ کام تعقل کا ہے۔ تخیل کا بنیادی کام تو کسی خیال کو محسوس صورت میں پیش کرنے کا ہے۔ وہ ایک ایسی قوت متشکلہ ہے جو خیال کی محسوس صورتیں (Imageries) خلق کرتی رہتی ہے یہ تعقل ہے جو خصوص میں عموم (Universals) کو دریافت کرتا ہے وہی ......کام لیتا ہے چنانچہ جب تخیل تعقل سے ہمکنار ہوتا ہے تو اسے ورڈ سورتھ تخیل کا نام دینے کے بجائے عقلِ مرتفع (Exalted Reason) کا نام دیتا ہے اور کولرج اس کا رشتہ وجدان سے جوڑ کر، اسے صرف تخیل کہنے کے بجائے تخیلی شعور کا نام دیتا ہے۔ حالی تخیل کا رشتہ نہ تو تعقل سے جوڑتے ہیں اور نہ وجدان سے۔ اس کے نتیجے میں ان کے یہاں نیچرل شاعری کا نہ تو کوئی واضح روپ ابھرتا ہے اور نہ اس کا کوئی فلسفیانہ تصور سامنے آتا ہے۔ ایک سچا اور حقیقی شاعر اپنے ہی تجربات اور اپنے ہی شعور ذات کو اپنی شاعری کا مسالہ قرار دیتا ہے لیکن اگر وہ اپنے ہی تجربات کی انفرادیت بلا تعمیم ابھارنے کی کوشش کرے تو اس کی شاعری میں آفاقیت پیدا نہ ہوسکے گی۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ کوئی بھی شاعر بغیر کسی تعمیم کے اپنے تجربات کی انفرادیت کو ابھار بھی سکتا ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ جہاں کلاسیکی ادب میں عموم پر زور دیا جاتا وہاں جدید ادب میں عموم کی انفرادی صورت پر زور دیا جاتا ہے لیکن عمومیت سے آزاد کسی بھی تجربے کی انفرادی صورت نہیں ابھر سکتی ہے چنانچہ اسی وجہ سے ارسطو کو یہ کہنا پڑا، کہ شاعر کسی امر واقعی (Fact) کو نہیں بلکہ کسی

ایسے ممکن الوقوع واقعے کو بیان کرتا ہے جس کا واقع ہونا ازروئے فطرت اغلب ہوتا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ شاعر ایک پیچیدہ صورت حال سے دوچار رہتا ہے۔ اگر وہ اپنے تجربات کو اپنی شاعری کا میٹریل قرار نہیں دیتا ہے اور دوسروں کی بہم پہنچائی ہوئی معلومات پر اکتفا کرتا ہے تو وہ بہت کچھ اصلیت کا مزا اپنی شاعری میں کھودیتا ہے کیوں کہ جیسی تفہیم زندگی کی، اس کو اپنے تجربات سے ہوتی ہے ویسی دوسروں کے تجربات سے نہیں ہوسکتی ہے لیکن اگر وہ اپنے کو دوسروں کے تجربات میں دریافت نہیں کرتا ہے یا یہ کہ اپنی شکل دوسروں کے آئینے میں نہیں دیکھتا ہے تو پھر اس کی تخلیق فلسفیانہ بلندیوں کو چھونے سے قاصر رہے گی۔

انسان شعور ذات سے متصف ہونے کی وجہ سے، جس سے حیوانات عاری ہیں، اپنی نوع کا ایک فرد ہی نہیں بلکہ ایک نمائندہ فرد ہوتا ہے۔ وہ اپنے کو دوسروں میں دیکھنے، دوسروں کے دکھ درد اور جذبات میں شریک ہونے اور ان کے ساتھ ہمدردی کے جذبات کے اظہار کرنے کا اہل ہوتا ہے۔ اس کی یہ ہمدردانہ فطرت (Sympathalic nature) اس کی انسانی فطرت کا سنگ بنیاد ہے۔ وہ انفرادی جدوجہد سے کم اور اجتماعی اشتراک عمل سے زیادہ رزمگاہ حیات میں جانبر ہونے کا اہل بنتا ہے۔ اس کے اسے شعور ذات سے اس کی زبان نے جنم لیا ہے جو اپنی اصل میں سماجی ابلاغ کی شئے ہے۔ شعروادب اسی شعور ذات کا جو اصلاً سماجی شعور ہے کیونکہ شعور ذات اس کی مجلسی زندگی میں پیدا ہوا ہے، ایک محسوساتی فنی اظہار ہے لیکن شعری تخلیق تخیل کے ایک تخلیقی عمل کا نتیجہ ہوتا ہے۔ ایک ایسا عمل جس کی جڑیں لاشعور میں پیوست ہوتی ہیں۔ اس کی تشریح قانون تلازمہ کے تحت نہیں کی جاسکتی ہے جو حافظے کا ایک میکانکی عمل ہے۔

ارسطو نے اپنی کتاب قوتِ حافظہ (De Memoria) میں جو کچھ خیالات کی یادآوری سے متعلق لکھا ہے اس کا تعلق عام فکر سے ہے نہ کہ تخیل کے تخلیقی عمل سے۔ اس لیے اس کا اطلاق تخیل کے تخلیقی عمل پر کرنا درست نہیں ہے ہر چند کہ یہ بات سوفی صد درست ہے کہ تخیل کا تعلق حافظے سے بہت گہرا ہوتا ہے یہاں یہ بھی جاننا چاہیے کہ حافظے کی دو سطحیں ہوتی ہیں، ایک شعوری سطح اور ایک تحت الشعوری یا لاشعوری، چنانچہ ادبی تخیل دونوں سطح پر کام کرتا ہے۔ وہ جہاں عالم ہوش پر شب خونی کرتا ہے وہاں حافظے کے اس خزانہ غیب پر بھی چھاپے مارتا رہتا ہے جو کسی عالم بے خودی ہی میں اپنے دفینے کو اس پر وا کرتا ہے۔

کیا خوب غالب نے کہا ہے:

اے ذوق نوا سنجی بازم بخروش آور
غوغائے شب خونی بربنگہ ہوش آور

چنانچہ ایک ساحر کی طرح، ایک خلاق حقیقی شاعر، اس دفینۂ لاشعور کی مدد سے نادیدہ صورتیں اور ناشنیدہ نغمے بھی خلق کرتا رہتا ہے۔ ایسی صورتیں خلق کرتا ہے جو ہر چند کہ عالم مجاز کی ہوتی ہیں لیکن بالکل فطری معلوم ہوتی ہیں لیکن وہ اپنی فردیت میں عمومیت کی بھی نمائندگی کرتی ہیں یعنی وہ منفرد ہی نہیں بلکہ ٹپیکل بھی ہوتی ہیں۔ اس کی جڑیں فطرتِ انسانی کے دائمی اصول میں ہوتی ہیں وہ زندگی کے منظم اور معقول اور غیر منظم معقول دونوں پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں۔

لیکن یہ گفتگو اس شاعری کے بارے میں ہے جو اساطیری داستانوں، افسانوں اور قصوں کو نظم کرتی ہے لیکن جب شاعری لیریکل ہوتی ہے۔ جہاں شاعر خود اپنی ذات کا انکشاف کرتا ہے اپنی ہی خاک آلود حسرتوں اور تمناؤں کا اظہار کرتا ہے تو وہ شاعری قصے کہانیوں کو نظم کرنے والی شاعری سے مختلف ہوتی ہے۔ اس میں شاعر کے ذاتی تجربات کی یاد کا عنصر غالب ہوتا ہے لیکن جب شاعر شعر کہنے بیٹھتا ہے تو اس وقت وہ یاد، اصل واقعے کی ایک صدائے بازگشت ہوتی ہے جو عالم تنہائی میں تامل سے پیدا ہوتی ہے۔ ورڈسورتھ اس یاد کو ادبی جذبے کا نام دیتا ہے۔ چوں کہ یہ یاد تامل سے وجود میں آتی ہے۔ اس لیے اس میں وہ معقولیت اور آفاقیت پیدا ہوتی جاتی جو فطرت کو اس کے قوانین کی روشنی میں دیکھنے سے پیدا ہوتی ہے۔ ایک ایسی آفاقیت جس کا، طلاق کسی ایک فرد کے تجربے پر نہیں بلکہ پوری نوع انسانیت کے تجربے پر کیا جاسکتا ہے چنانچہ اس کی شاعری میں ابلاغ کی قدر اس کے کلام کی اسی معقولیت اور آفاقیت سے پیدا ہوتی ہے اور جب کسی شاعر کے کلام میں یہ عنصر نہیں ہوتا ہے تو وہ گونگے کا خواب بن جاتا ہے۔

تخیل کا یہ عمل، جس سے کہ اس قسم کی شاعری جنم لیتی ہے کوئی میکانکی قسم کا نہیں ہے کچھ اس کو یوں بیان کیا جاسکے کہ "تخیل معلومات سابقہ کو حافظے سے برآمد کرتے ہوئے انہیں ایک نئی ترتیب دیتا ہے" جو حالی نے ڈیوڈ ہارٹلے کی پیروی میں لکھا ہے۔ اس کے برعکس کولرج کے الفاظ میں تخیل کثرت کو وحدت میں ڈھالتی ہے، معقولات کو محسوسات کے ساتھ یعنی خیال کو امیج کے ساتھ ممزوج کرتی ہے اور وحدت میں کثرت کا جلوہ دکھاتی ہے۔ خصوص میں عموم کو پیش کرتی

ہے اور اس کے اس عمل کا اظہار استعاروں کی تخلیق اور ہیئت کی تشکیلات میں ہوتا ہے۔
حالیؔ تخیل کی اس تعریف سے آشنا نہ ہوسکے جو کولرج نے فینسی سے ممیز کرتے ہوئے پیش کی۔ معلوم ایسا ہوتا ہے کہ ان کی معلومات ایڈیسن کے مقالے Pleasures of Imagination تک محدود رہی جس میں نام تخیل کا لیا گیا ہے لیکن باتیں ساری فینسی اور وِٹ کی ہی کی گئی ہیں۔ اسی طرح شاعری سے متعلق، کئی باتوں میں وہ لارڈ مکالے کے ایسے خیالات سے متاثر ہوئے جو خاصے متنازعہ فیہ ہیں۔ بعض جگہوں میں تو وہ لارڈ مکالے کے اقوال کو صحیح طور سے نقل نہ کر سکے۔ مثلاً وہ ایک جگہ یہ لکھتا ہے کہ ''شاعری وزن سے بے نیاز ہو سکتی ہے۔'' لیکن حالیؔ اپنے جملوں میں اس کے اس خیال کو ایک تاریخی حقیقت کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں اور یہ لکھتے ہیں۔''اگرچہ وزن پر شعر کا انحصار نہیں ہے اور ابتداء میں وہ مدتوں اس زیور سے معطل رہا ہے۔'' جو تاریخی اعتبار سے درست نہیں ہے۔ اور اس کی وضاحت میں پہلے باب میں کر چکا ہوں۔ اسی طرح حالیؔ لارڈ مکالے کے اس خیال سے بھی کسی قدر گمراہ ہوئے کہ شاعری انسانیت کے عہد طفولیت کی شئے ہے۔ میک بلیف یا فریب حقیقت کی شے ہے اور شائستگی اور روشن خیالی کا زمانہ شاعری کے لیے سازگار نہیں ہے۔
بات یہ ہے کہ لارڈ مکالے ہیگل کی طرح اس نتیجے پر پہنچ چکا تھا کہ شاعری کا دور ختم ہو چکا ہے اور جدید سائنسی اور صنعتی زمانہ نثر کے ارتقا کا ہے۔ اسی لیے وہ یہ کہتا ہے کہ اس دور میں کسی کو شاعر بننے کے لیے، ایک بچے کی معصومیت اختیار کرنے کی ضرورت پیش آئے گی کیوں کہ یہ زمانہ فیکٹس کا ہے نہ کہ فکشن اور میک بلیف (Make belief) یا شعری فریب خوردگی کا۔ فیکٹس اور فکشن کے درمیان اس کے نزدیک عدم مطابقت ہے۔ جیسا کہ وہ لکھتا ہے۔
''حقیقت اور فریب کے ایک دوسرے سے کوئی مطابقت نہ رکھنے والے یہ دو فوائد علی الترتیب (1) سچائی کی صاف بینی (2) اور فکشن کی دلپذیری کو ہم متحد نہیں کر سکتے ہیں۔''
چنانچہ حالیؔ بار بار اس ''میجک لینٹرن'' کا قصہ سناتے ہیں جسے لارڈ مکالے شاعری سے تشبیہ دیتا ہے اور جس سے لطف صرف تاریکی میں حاصل کیا جا سکتا ہے اور پھر اسی نسبت سے وہ اس کے اس خیال کا اعادہ کرتے ہیں کہ بہترین شاعری اس دور میں ہوئی جب کہ تہذیب کی روشنی نہ تھی جب کہ انسان کے شعور اور عقل نے زیادہ ترقی نہ کی تھی اور انسانی تہذیب دور حاضر کی مادی برکتوں سے مستفید نہ ہوئی تھی۔ حالیؔ کی اپنے الفاظ یہ ہیں:

''ظاہر ہے کہ سیویلزیشن جس کو شعر اشاعری کا قاتل کہا جاتا ہے اس کا
پرچھاواں اس ملک پر پڑنے لگا ہے۔ شعر جس کو مدرسے میں لے جانے کی
اجازت نہ تھی اس کو روز بروز زیادہ تر مدرسہ ہی کے ساتھ پالا پڑتا ہے۔ تعلیم
ایسے عقل و دانش کے پتلے جوق در جوق اور فوج در فوج پیدا کر رہی ہے جو
شعراء کے نزدیک ذوق معنی سے ایسے ہی بے بہرہ ہیں جیسے شعراء ان کے
نزدیک عقل و دانائی سے غرض کہ ہماری شاعری کا چراغ بہت جلد ہمیشہ کے
لیے گل ہونے والا ہے، نہ پرانی شاعری باقی رہتی نظر آتی ہے اور نہ نئی شاعری
آگے چلتی ہوئی نظر آتی ہے۔'' (ماخوذ از دیباچۂ دیوانِ حالی)

○

(حالی کے شعری نظریات ایک تنقیدی مطالعہ: پروفیسر ممتاز حسین)

مقدمہ، شعروشاعری پر چند باتیں

یادگارِ غالب کے دیباچے کی شروعات حالی نے اس بیان سے کی ہے کہ:

''تیرہویں صدی ہجری میں جب کہ مسلمانوں کا تنزل درجۂ غایت کو پہنچ چکا تھا اور ان کی دولت، عزت اور حکومت کے ساتھ علم و فضل اور کمالات بھی رخصت ہو چکے تھے: حسنِ اتفاق سے دارالخلافہ دہلی میں چند اہلِ کمال ایسے جمع ہو گئے تھے جن کی صحبتیں اور جلسے عہد اکبری و شاہجہانی کی صحبتوں اور جلسوں کو یاد دلاتی تھیں۔

اگرچہ... اس باغ میں پت جھڑ شروع ہو گئی تھی، کچھ لوگ دلی سے باہر چلے گئے اور کچھ دنیا سے رخصت ہو چکے تھے: مگر جو باقی تھے اور جن کے دیکھنے کا مجھ کو ہمیشہ فخر رہے گا وہ بھی ایسے تھے کہ نہ صرف دلی سے بلکہ ہندوستان کی خاک سے پھر کوئی ایسا اٹھتا نظر نہیں آتا، کیونکہ جس سانچے میں وہ ڈھلے تھے وہ سانچا بدل گیا: اور جس ہوا میں انھوں نے نشوونما پائی تھی وہ ہوا پلٹ گئی۔''

اس اقتباس میں سب سے زیادہ توجہ طلب بات یہ ہے کہ حالی ایک عجیب و غریب اندرونی تضاد کے شکار نظر آتے ہیں۔ ایک طرف وہ یہ سمجھتے ہیں کہ تیرہویں صدی ہجری میں مسلمان زوال کی آخری حد کو پہنچ چکے تھے اور مادی اور روحانی کسی بھی لحاظ سے وہ اس لائق نہیں رہ گئے تھے کہ انھیں ممتاز قرار دیا جا سکے۔ دوسری طرف، حالی یہ دیکھتے ہیں کہ اس زمانے میں دہلی چند ایسے اہلِ کمال سے بھی آباد تھی جن کی صحبتیں عظمتِ رفتہ کا احساس جگاتی تھیں اور جن کے دیکھنے کا انھیں ہمیشہ فخر رہے گا۔ ایک مخصوص معاشرتی صورت حال کے بارے میں حالی کے تاثر کی یہ کیفیت ان کے پورے ذہنی سفر سے وابستہ رہی۔ معروضی طور پر جب وہ اپنے گردوپیش کا جائزہ لیتے ہیں تو ایک ساتھ بے اطمینانی اور طمانیت دونوں کے تجربے سے گزرتے ہیں ذہنی، جذباتی، تہذیبی، علمی اعتبار

سے اس عہد کا خلفشار اتنا نمایاں تھا کہ ستر پردوں میں بھی اسے چھپایا نہیں جا سکتا تھا۔ اقدار، افکار، ایقانات کے تمام پرانے محور کھسکتے دکھائی دیتے تھے۔ وقت کے بہاؤ میں ہر شے بے ثبات، ہر سہارا ٹوٹتا ہوا نظر آتا تھا۔ پرانی تہذیب کے تمام ادارے ایسا لگتا تھا کہ بس پل دو پل کے مہمان ہیں۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ حقیقت بھی اتنی ہی روشن تھی کہ انڈو مسلم تہذیب و ثقافت کی کامرانیوں کا نقطۂ عروج سامنے تھا۔ غالب کی شاعری، سرسید، نذیر احمد، محمد حسین آزاد کی نثر، دلی میں علم و فن کے ہر شعبے سے تعلق رکھنے والے ایک کمال کی یکجائی — غرضیکہ شاعر، ادیب، عالم، فقیہ، دست کاروں اور فن کاروں کی ایک کہکشاں تھی جو تاریکی کے ایک اندوہ ناک پس منظر میں بکھری ہوئی تھی۔ میرا خیال ہے کہ اردو شعر و ادب کی پوری تاریخ میں انیسویں صدی اس لحاظ سے ایک خاص معنویت اور امتیاز رکھتی ہے کہ ادب کی مختلف صنفوں کے بہت منتخب ترجمانوں کے نام اس سے جڑے ہوئے ہیں۔ یہ دور شاعری کا، تنقید کا، علمی نثر کا شاید سب سے سنہرا دور تھا۔ مگر اسی دور میں اپنے آپ سے شکایتوں کا، ایک نئی سطح پر اپنے محاسبے کا، ایک گہری بے اعتمادی اور بے اطمینانی کا احساس بھی عام تھا اور جہاں تک اہلِ کمال کا تعلق ہے تو دلی کے علاوہ بھی ادب اور ثقافت کے دوسرے مرکز مثلاً لکھنؤ، عظیم آباد، حیدرآباد، اکبرآباد میں جا بجا نگاہیں کھبرتی تھیں۔ کچھ نئے مرکز بھی سامنے آ رہے تھے۔ ادب، صحافت، معاشرت اور تہذیب کی ایک نئی تاریخ مرتب ہو رہی تھی اور اس تاریخ کی فتوحات سے انکار کا کوئی جواز بہ ظاہر موجود نہیں تھا۔

پھر یہ کشمکش کیسی تھی، دراصل اسی سوال میں حالی کے باطن میں موجود اس پر پیچ اضطراب کی پوری کہانی چھپی ہوئی ہے۔ جس کا عکس ہم جدید ہندوستانی نشاۃ ثانیہ کے پورے منظر نامے میں دیکھتے ہیں۔ یہ زمانہ ایک ساتھ ہماری اجتماعی بازیافت اور ماضی سے ہمارے اجتماعی انحراف، دونوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ ہم اپنے آپ کو پانا بھی چاہتے ہیں، اپنے آپ سے بچنا بھی چاہتے ہیں۔ ہم مغربی تمدن اور اس تمدن کی تہہ میں چھپے ہوئے افکار اور اقدار کے ایک نئے نظام کے مطابق اپنی صورت حال کو بدلنا بھی چاہتے ہیں اور افکار و اقدار کے اس نظام سے ہمیں ڈر بھی لگتا ہے کہ یہ جھونکا کہیں ہمیں اپنی ہی زمین سے الگ نہ کر دے۔ ہمیں قیام کی جستجو بھی ہے اور ہم صرف ایک نئے سفر میں ہی اپنی نجات کا راستہ دیکھتے ہیں۔

اس زمانے کی تمام بڑی ادبی شخصیتوں یعنی کہ — غالب، سرسید، نذیر احمد، شبلی، حالی، آزاد، ان سب کا ڈائلما یہی ہے۔ چنانچہ ایک ہمہ گیر روحانی پیچ و تاب اور ذہنی و جذباتی

اضطراب کی تہہ سے غالب کی شاعری کا ظہور ہوتا ہے اور حالی کی تنقید کا بھی۔ ان دونوں کی حیثیت ایک مخصوص تہذیبی روایت کی genius کے شناس ناموں کی ہے۔ جس طرح غالب کی شاعری اور اس شاعری سے جھانکتے ہوئے پورے تخلیقی ذہن کو ہم اس کی روایت سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے، اسی طرح ہم مقدمہ شعر و شاعری کو بھی نقد و نظر، تجزیے اور محاکے کی ایک روایت سے لاتعلق قرار دے کر اس کی معنویت کا صحیح تعین بھی نہیں کر سکتے۔ چنانچہ صرف ایک بدلتے ہوئے اجتماعی شعور کو غالب کی حسیت اور حالی کے تنقیدی تصورات کی تفہیم کا واسطہ سمجھ بیٹھنا بہت بڑی غلطی ہوگی۔ دونوں کی حسیت اور اسلوب فکر کی تعمیر میں ان کے حال کی طرح ان کے اجتماعی ماضی کا بھی سرگرم حصہ رہا ہے اور دونوں کے پس پشت اپنے آپ کو قبول کرنے کے ساتھ ساتھ اپنے آپ سے لڑنے اور انکار کرنے کا میلان چھپا ہوا ہے۔

سو، اس بات پر حیران ہونا چاہیے کہ غالب ایک انتہائی روایتی صنف شاعری کے واسطے سے اتنی ہی تازہ کار حسیت کے نمائندے ٹھہرے اور حالی کے قلم سے اردو تنقید کی ایک نہایت اشتعال انگیز کتاب کا خاکہ مرتب ہوا۔ دونوں اپنی اپنی جگہ بے مثال ہیں۔ اسی لیے دونوں کی تفسیر و تعبیر کا سلسلہ بھی ختم ہونے میں نہیں آتا۔ جس طرح غالب کی شاعری ہمارے شعور کا ایک مستقل حوالہ بن چکی ہے۔ اسی طرح حالی کی تنقید نے بھی اردو تنقید کی تاریخ کے سب سے اہم حوالے کی حیثیت اختیار کر لی ہے۔ مقدمہ شعر و شاعری کے ساتھ اتنے مسئلے جڑے ہوئے ہیں کہ ہم اُسے تقریباً سو برس پہلے کی ایک کتاب کے طور پر نہیں بلکہ اپنے ذوق، اپنی جمالیات، اپنے طرز احساس واستدلال، حسی اور جذباتی تجربوں کو سمجھنے کی اپنی خاص روش، اپنے وجدان اور اپنے تخلیقی تناظر کی مستقل دستاویز کے طور پر دیکھتے ہیں۔ کچھ معنوں میں تو یہ کہا جا سکتا ہے کہ اردو کی جدید تنقید خاصا لمبا سفر کرنے کے بعد بھی ابھی تک مقدمہ شعر و شاعری کے قائم کردہ معیاروں اور حدوں کے آگے نہیں جا سکی ہے۔ مثال کے طور پر حالی کے یہاں شعور اور جذبے کو ملا کر آگہی کا ایک مجموعی سیاق بنانے کی کوشش، ان کے یہاں تخلیقی وجدان کو اپنے عہد کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش یا اس بات کی کوشش کہ شاعری کے دائرۂ کار اور عام اجتماعی سرگرمی کے دائرۂ کار میں مطابقت پیدا کی جا سکے۔ اسی طرح حالی کا تنقیدی اسلوب، تنقیدی طریق کار، ان کا تجزیے کا انداز، ادب اور تاریخ و تہذیب کے امتیازات کو قائم رکھتے ہوئے بھی انھیں ایک دوسرے کا حوالہ بنانے کا انداز — یہ تمام باتیں آج بھی مقدمۂ شعر و شاعری کی ادبی مطالعے

کے دستورالعمل کی سب سے نمائندہ دستاویز بنتی ہیں۔ ایک چھوٹے سے مضمون میں اتنی بہت سی باتوں کو سمیٹنا آسان نہیں ہے اس لیے سردست میں اپنے آپ کو مقدمۂ شعروشاعری کے حوالے سے حالی کے تنقیدی ذہن کی بات بس دو چار سوالوں کے جائزے تک محدود رکھوں گا۔

اس سلسلے میں پہلی بات یہ ہے کہ حالی کی شخصیت جس ادبی کلچر کی فضا میں ابھری وہاں حالی جیسی کئی بڑی شخصیتیں موجود تھیں۔ مثال کے طور پر ادب کی فہم کے معاملے میں شبلی کی حیثیت کسی بھی لحاظ سے کم تر نہیں تھی۔ مگر پھر بھی کوئی تو بات تھی کہ مقدمۂ شعروشاعری کو شعروادب کے زندہ مباحث میں ایک مرکزی جگہ حاصل ہوئی اور اس کی اس مرتبت میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اضافہ ہی ہوتا گیا۔ چنانچہ صورت حال یہ ہے کہ تنقیدی اصولوں، معیاروں اور نظریات کی ہر گفتگو میں کسی نہ کسی بہانے حالی ہمارے سامنے آموجود ہوتے ہیں۔ اختلاف اور اتفاق کی جتنی اور جیسی گنجائش مقدمۂ شعروشاعری کے حوالے سے نکلتی ہے اس کی دوسری کوئی مثال نہیں اور اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ حالی نے تاریخ، تہذیب، معاشرت، انسانی تجربے اور انسانی مقاصد کے ایک بہت وسیع سیاق میں اپنے دلائل پیش کیے ہیں۔ ان کے دلائل اور مفروضات اور تخلیقی و تہذیبی مقاصد ہر نقطۂ نظر رکھنے والے کے نظام احساسات میں ارتعاش پیدا کرنے کی طاقت رکھتے ہیں۔ حالی کی بصیرتیں اپنی جگہ پر، کہ اس سطح پر اُن کے معاصرین کے بھی اپنے اپنے امتیازات ہیں، لیکن ان میں کوئی بھی — سرسید ہوں یا شبلی یا آزاد، حالی کی طرح ہمارے شعور کی ہم سفری کا اور ہمیں مسلسل اپنی طرف متوجہ رکھنے کا اہل نہیں۔

اس کا ایک خطرناک نتیجہ بھی سامنے آیا — یہ کہ بیسویں صدی کی چوتھی دہائی میں نقادوں کا ایک ایسا حلقہ بن گیا۔ جو حالی جیسی بصیرت سے عاری ہوتے ہوئے بھی اپنی بصیرت کو حالی کی بازگشت سمجھ بیٹھا۔ حالی جو اپنے بعد آنے والوں کے مقابلے میں بھی زیادہ کشادہ ظرف اور وسیع النظر دکھائی دیتے ہیں تو اسی لیے کہ انھوں نے اپنے ماضی اور حال دونوں سے کسب نور کیا۔ انھوں نے شعر کی روایتی صنفوں کا بہت مذاق اڑایا۔ مگر صاف پتہ چلتا ہے کہ اپنے پیشروؤں کے سحر سے حالی نہ تو آزاد ہوئے تھے اور نہ ہونا چاہتے تھے کچھ یہ جی چاہتا نہ ہو تو دعا میں اثر کہاں، والی بات تھی۔ حالی کی ادبی بصیرت جس نے ہمیں بہت سے مسلمات کے خوف سے نجات دلائی، اپنی تمام تر تغیر پسندی کے باوجود نہ تو مشرق کی روایت سے منحرف ہوئی، نہ ہی اس نے کوئی ایسی دلیل قائم کی جس کی گواہی اسے مشرقی شعریات کے مستند ماخذ میں نہ مل سکتی ہو۔

حالی جو بار بار ابن رشیق اور قدامہ کے حوالے دیتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ مغربیت کے سیلاب میں بہہ جانے، ادب کی کسی اجنبی روایت یا نامانوس ضابطے کے سامنے سپر ڈال دینے کے الزام سے محفوظ رہ سکیں۔ بے شک، انھوں نے ادب کی تخلیق اور تفہیم کا ایک نیا ضابطہ متعین کرنے کی ضرورت پر زور دیا۔ یہ بھی صحیح ہے کہ انھوں نے مذاق عام سے مفاہمت کی کوئی کوشش نہیں کی اور مروجہ ادبی کلچر کے ماحول میں نامقبول ہونے کے خطرات بھی اٹھائے۔ لیکن اس ساری تگ و دو میں، حالی نے یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھی کہ انھیں اپنے استدلال کا جواز کسی نہ کسی سطح پر متقدمین کی تحریروں میں بھی ملتا رہے۔

دوسری اہم بات یہ ہے کہ مقدمۂ شعر و شاعری کے ساتھ ہماری تنقید میں سوچنے کا عنصر پہلی بار اتنا نکھر کر سامنے آیا اور سوچنے کا یہ اسلوب بھی اتنا جامع تھا کہ ماضی کے تجربے، حال کی آزمائشیں، مستقبل کے مطالبات سبھی اس کے دائرے میں سمٹ آئے۔ مقدمہ شعر و شاعری نے ایک طرف تو ہمیں یہ بتلایا کہ ادب کی تخلیق و تفہیم کا کوئی نیا نظام وضع کرنے والے کے لیے ضروری یہ ہے کہ اپنے ذہن کو ہمیشہ چوکس اور متحرک رکھے۔ اپنی روایت کو آنے والے دنوں میں مخفی امکانات سے جوڑ سکے۔ ادب کے فوری مقاصد اور دائمی مقاصد میں ایک نقطۂ اتصال کی دریافت کر سکے۔ دوسری طرف حالی ہمیں یہ بھی بتاتے ہیں کہ کسی زندہ ادبی روایت کے معاملے میں ذہنی تعطل اور تن آسانی کے نتائج کس درجہ مہلک ثابت ہو سکتے ہیں۔ غلط بات سوچنا بھی اس سے بہتر ہے کہ کچھ نہ سوچا جائے۔ چنانچہ مقدمۂ شعر و شاعری کے نقشۂ افکار میں ہرچند کہ کئی ایسی باتیں بھی شامل ہیں جنھیں ہمارا ذہن درست تسلیم نہیں کرتا۔ تاہم ان باتوں کی اہمیت مسلم ہے اور تاریخ و تہذیب کے کسی نہ کسی جبر، تبدیلیوں کے عمل کی کسی نہ کسی صورت سے ان کا سلسلہ جڑا ہوا ہے۔ ہم حالی سے یہ شکایت تو کر سکتے ہیں کہ بعض اوقات خیالوں سے وہ اس قسم کا کام لینا چاہتے ہیں جو دراصل معماروں اور کاریگروں کی سرگرمی کا حصہ تھا، مگر حالی کے عہد کی نفسیاتی، ذہنی اور اجتماعی آویزشوں کو دیکھتے ہوئے ان خیالوں کو موہوم نہیں قرار دے سکتے۔ حالی بہر حال اس امر میں پختہ یقین رکھتے تھے کہ اُس عہد کی روحانی احتیاج گزرے زمانوں کی احتیاج سے مختلف تھی۔ سود و کاں تصور میں بھی کچھ نہ کچھ نئے مال کی ضرورت محض ایک مفروضہ نہیں تھا۔

بہ ظاہر تاریخ کی جدلیات کے ایک نئے تصور سے ہی مقدمۂ شعر و شاعری میں ادب کی افادیت اور مقصدیت کے کچھ عامیانہ تصورات کو بھی در آنے کا موقع ملا۔ یہ تصورات اتنے

عامیانہ تھے نہیں اس سے زیادہ عامیانہ انھیں نقادوں کے ایک افادیت پرست گروہ کی تعبیروں نے بنا دیا۔ مجھے اس لحاظ سے حالی خاصے ستم رسیدہ اور مظلوم بھی دکھائی دیتے ہیں کہ ان کے بعض مفسرین نے انھیں انیسویں صدی کی عقلیت پسندی اور سائنسی شعور کا نمائندہ بنا کر ہی دم لیا۔ پنجاب بک ڈپو کی ملازمت اور انجمن اشاعتِ مفیدہ سے وابستگی کے علاوہ کچھ انگریز مصاحبوں سے حالی کے ربط وضبط کو حالی کی عقلیت پسندی اور سائنسی شعور کی اساس مان لیا گیا۔ اس کا ایک عقبی پردہ چاہے موجود تھا، یعنی کہ اٹھارویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کے نصف اوّل کی اصلاحی تحریکیں، تعلیم گاہوں اور دفاتر سے فارسی کی عمل داری کا اختتام اور لارڈ میکالے کی رپورٹ میں شامل وہ تبصرے جن میں ہندوستان کے اجتماعی ورثے اور ماضی کی دریافتوں کا بہت مذاق اڑایا گیا ہے۔ مزید برآں سرسید کی قیادت میں حالی کا یقین اور اردو خواں معاشرے میں اردو کے واسطے سے انگریزی ذہن اور زندگی پر مبنی معیاروں سے شغف وغیرہ۔ چنانچہ حالی کے معاصر مولویوں سے ہمارے معاصر سلیم احمد تک حالی کے ذہنی سفر اور مظہر کا جی بھر کے تماشا بنایا گیا۔ ان میں سے کسی کو اس تہذیبی ملال اور دردمندی کا دسواں حصہ بھی نصیب نہیں ہوا تھا جس سے حالی کی نرم آثار اور متین شخصیت شرابور دکھائی دیتی ہے۔ ایک اجتماعی ذمے داری کے احساس اور اپنی انفرادی بصیرتوں کو ایک معاشرتی مقصد کے لیے وقف کر دینے کی جیسی طلب ہمیں حالی کے یہاں نظر آتی ہے اس میں ذہنی مبالغے اور جذباتی ابال کا عنصر بھی دراصل ایک مثبت اور تعمیری عجلت پسندی کا نتیجہ تھا۔ مگر حالی کے یہاں کوئی ادعا نہیں۔ کوئی نمائش نہیں۔ طنز وتعریض کا کوئی انداز نہیں۔ کوئی مصلحانہ طمطراق نہیں۔ مقدمۂ شعر وشاعری کا پورا آہنگ متوازن اور معتدل ہے۔ اس کے علاوہ ہمیں اس نکتے کو بھی ملحوظ رکھنا چاہیے کہ حالی اپنی شاعری اور اپنے تنقیدی موقف کے قارئین کو مغربیت کی چھڑی سے ہانکنے یا آرائشی حوالوں سے مرعوب کرنے کی کوئی کوشش نہیں کرتے۔ وہ بار بار اپنی مشرقی بنیادوں میں چھپے ہوئے مآخذ کی نشاندہی کرتے ہیں۔ بھلائے ہوئے کچھ سبق یاد دلاتے ہیں اور اپنی ہی روایت میں اُس روایت کو ایک نیا رخ دینے کا بہانہ ڈھونڈ نکالتے ہیں۔ مغرب کو ان کے یہاں خود اپنی بازیافت کے ایک وسیلے کی حیثیت بھی حاصل ہے۔ مقدمے میں، ان کی بعض نظموں مثلاً حب وطن اور مسدس مدوجزر اسلام میں اسی تصور کی تکرار ملتی ہے۔

حالی کو ہمارے زمانے میں جو ایک نئی قبولیت ملی، اس کی اصل وجہ یہ ہے کہ ہم نے حالی کو

ان کے تمام اوصاف کے ساتھ اپنے شعور کا حصہ بنایا ہے۔ نئی تنقید نے ترقی پسندوں کے برعکس حالی کو ایک وسیع تر معنوی تناظر میں رکھنے کی کوشش کی۔ مغرب کے رعب وداب کا تماشہ تو ہمیں درحقیقت حالی کے یہاں نہیں بلکہ کلیم الدین احمد کے یہاں دکھائی دیتا ہے جو نہ تو اپنے وجدان میں حالی کی وسعت رکھتے تھے نہ ہی اُن کے جیسا اعتدال۔ سچ تو یہ ہے کہ حالی کے جیسی بے لوثی اور دردمندی کا احساس بھی ہمیں تعمیر وترقی کے ہنگامۂ ہاؤ ہو کے باوجود حالی کے بعد کی تنقید میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ترقی پسندوں نے افادیت اور مقصد کی کچھ روشنی تو حالی کے مقدمے میں دیکھ لی۔ کلاسکیت سے حالی کے شغف، ان کے مشرقی بنیادوں کے شعور اور ان کی خوش مذاقی کا ادراک نہیں کر سکے۔ اسی لیے ان کے یہاں اس روحانی کشمکش کی پرچھائیں بھی دکھائی نہیں دیتی جس نے حالی کے شعور کو ایک مستقل رزم گاہ بنا دیا تھا۔ اپنے آپ سے الجھتے رہنے کی یہ کیفیت ہمیں حالی کے عہد کی ان تمام شخصیتوں میں نمایاں نظر آتی ہے جو ماضی اور مستقبل کے دو پاٹوں میں خود کو گھرا ہوا محسوس کرتے تھے اور اپنے حال کے جنجال سے اس طرح نکلنا چاہتے تھے کہ گزرے ہوئے زمانوں کے علاوہ آنے والے دور کا قرض بھی اتار سکیں۔ سرسید، غالب، حالی، آزاد، شبلی، نذیر احمد — یہ سب کے سب اپنے حال سے پریشان لوگ تھے۔ مقدمہ اس پریشانی کو سمجھنے اور اس کا تجزیہ کرنے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والی کشمکش کو فکری وتخلیقی توانائی میں منتقل کرنے کا ایک ذریعہ بھی ہے۔

حالی کی ایک الجھن کا سب سے بڑا سبب یہ تھا کہ حقیقت پسندی کا وہ تصور جو انھیں اپنے عہد کی عقلیت سے ملا تھا اور جسے اختیار کرنے پر وہ خود کو مجبور پاتے تھے، حقیقت کے اس تصور سے بہت مختلف تھا جو ان کی وراثت تھی۔ حقیقت کے تصور کی سطح پر یہ مغرب اور مشرق کے مابین ایک اور آویزش بھی تھی۔ اس آویزش کے حوالے اجتماعی سہی، مگر یہی آویزش ایک شخصی رزمیے کی بنیاد بھی بنی۔ چنانچہ مقدمے میں حالی کے گرد و پیش کی دنیا کے ساتھ ساتھ، ہم اپنے آپ کو ان کے باطن سے بھی ہم کلام پاتے ہیں اور اسی لیے، میں سمجھتا ہوں کہ اس مقدمے کی دفعات اتنی واضح نہیں ہیں جتنی کہ اوپر سے دکھائی دیتی ہیں۔ ان میں ہمیں ایک نہایت حساس، منصب آگاہ اور تاریخ کے بھیدوں سے بوجھل ہستی کا سراغ بھی ملتا ہے۔

○

تاریخ، تہذیب اور تخلیقی تجربہ: شمیم حنفی، سنہ اشاعت اوّل 2003، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی 6

شبلی کا تنقیدی مسلک

شبلی کی تنقید حالی کی تنقید کا ردِ عمل معلوم ہوتی ہے۔ شعرالعجم براہ راست تو نہیں لیکن بالواسطہ مقدمہ شعر و شاعری کا جواب ہے۔ چونکہ حالی کے اعتراضات کا ہدف وہ ادبی و شعری روایات ہیں جن کی جڑیں دور تک فارسی شاعری میں پھیلی ہوئی ہیں اس لیے ان روایات کی نوعیت اور حقیقت کو سمجھنے کے لیے فارسی شاعری کا مطالعہ ہی سودمند ہوگا۔ شعرالعجم کی تصنیف میں شبلی نے دو منصب سنبھالے ہیں۔ ایک ادبی مورخ کا، دوسرے ادبی نقاد کا۔ مورخ کا اس لیے کہ مشرق کے شعری سرمائے کے تاریخی و تمدنی پس منظر میں پورے تسلسل کے ساتھ جائزہ لیا جائے تا کہ اس کی گراں مائیگی کا احساس ہو سکے اور ادبی نقاد کا اس لیے کہ فن شعر کے کچھ ایسے اصول و نظریات کی تشکیل کی جائے جو اس کے فنی و جمالیاتی محاسن و معائب کو پرکھنے میں دور تک ہمارا ساتھ دے سکیں۔ شعرالعجم جلد چہارم کے ابتدائی نوے صفحات شبلی کے تنقیدی تصورات کو سمجھنے کے لیے بے حد اہم ہیں۔

حالی اور شبلی دونوں کے نظریۂ شعر پر محاکمہ کرنے کے لیے اب اس بات کی بہت زیادہ اہمیت نہیں رہ گئی ہے کہ ان کے خیالات کا ماخذ کیا ہے۔ یہ درست کہ جن مغربی ادیبوں کے حوالے دونوں کے یہاں ملتے ہیں ان کا مطالعہ یا ان کے اقوال کی فراہمی اتنی براہ راست نہیں ہے جتنی ثانوی ذرائع سے۔ یہ بھی صحیح ہے کہ ان میں سے کئی ایک ادبی نقاد کی حیثیت سے مغرب میں بھی کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ یہ بات بھی اپنی جگہ برحق ہے کہ حالی نے سادگی۔ اصلیت اور جوش کو شاعری کی اعلیٰ خصوصیات ثابت کرنے کے لیے ملٹن کے جس فقرے کا سہارا لیا تھا وہ اس کا نظریۂ شعر نہ تھا اور نہ خود ملٹن کی شاعری اس نظریے پر پوری اترتی ہے بلکہ یہ اس کی ایک ایسی تحریر کا اقتباس ہے جو اس نے مولفین کی ہدایت کے لیے لکھی تھی جو ایک خاص عمر

کے طلبہ کے لیے نصاب تیار کر رہے تھے اور اس غرض سے نظموں کے انتخاب کا مسئلہ درپیش تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ حالی اور شبلی دونوں نے نظریہ شعر وضع کرنے میں اپنی ضروریات اور میلان طبع کا لحاظ رکھا ہے۔ سادگی، اصلیت اور جوش سے ملٹن کے مزاج کو مناسبت نہ ہو مگر حالی کے مزاج کو تھی اور کچھ انھوں نے اپنے اسے اپنے اندر پیدا کرنے کی کوشش کی کیونکہ ان کے نزدیک یہی وقت کی پکار تھی لہٰذا اس قول کی تحقیق میں کتنی ہی موشگافی کی جائے حالی کے تصور شعری کا بنیادی پتھر وہی مقولہ ہے۔ یہی صورت حال شبلی کے یہاں ہے۔ شبلی کے خطوط سے پتہ چلتا ہے کہ ارسطو کی بوطیقا کا ترجمہ یا خلاصہ انھوں نے عربی میں پڑھا تھا۔ نیز مل اور ہنری لوئس وغیرہ کے خیالات سے اپنے مطلب کی باتیں لے لی ہیں۔ دراصل اہمیت اس بات کی ہے کہ شبلی نے وہی خیالات وافکار قبول کیے ہیں جنھیں ان کا ذہن اپنانے کے لیے آمادہ ہوا ہے۔ اسی لیے اب نھیں کو شبلی کا نظریہ شعر قرار دینا چاہیے۔

شبلی کا نظریہ شعر اپنے آخری تجزیے میں بنیادی طور پر جمالیاتی ہے۔ وہ شاعری کو ذوقی وروجدانی چیز سمجھتے ہیں اور احساس کو اس کی اصل اساس سمجھتے ہیں۔ ان کے نزدیک شاعری کا تعلق ادراک وتعقل سے نہیں ہے، لکھتے ہیں:

> "خدا نے انسان کو مختلف اعضا اور مختلف قوتیں دی ہیں اور ان میں سے ہر ایک کے فرائض اور تعلقات الگ ہیں۔ ان میں سے دو قوتیں تمام افعال و ارادات کا سرچشمہ ہیں۔ ادراک اور احساس۔ ادراک کا کام اشیاء کا معلوم کرنا اور استدلال و استنباط سے کام لینا ہے، ہر قسم کی ایجادات، تحقیقات، انکشافات اور تمام علوم وفنون اسی کے نتائج ہیں۔ احساس کا کام کسی چیز کا درک کرنا، کسی مسئلہ حل کرنا یا کسی بات پر غور کرنا اور سوچنا نہیں ہے۔ اس کا کام صرف یہ ہے کہ جب کوئی موثر واقعہ پیش آتا ہے تو وہ متاثر ہو جاتا ہے۔ غم کی حالت میں صدمہ ہوتا ہے۔ خوشی میں سرور ہوتا ہے۔ حیرت انگیز بات پر تعجب ہوتا ہے۔ یہی قوت جس کو احساس، انفعال یا فیلنگ سے تعبیر کر سکتے ہیں، شاعری کا دوسرا نام ہے یعنی یہی احساس جب الفاظ کا جامہ پہن لیتا ہے تو شعر بن جاتا ہے۔"

شبلی شعری اظہار کو جبلی احساس کا فوری اور بے ساختہ اظہار سمجھتے ہیں اور اسے حیوانات

کے فطری اظہار سے مماثل قرار دیتے ہیں، کہتے ہیں:

> ''جس طرح شیر گرجتا ہے، ہاتھی چنگھاڑتا ہے، کوئل کوکتی ہے، طاؤس ناچتا ہے، سانپ لہراتے ہیں، انسان کے جذبات بھی حرکات کے ذریعہ سے ادا ہوتے ہیں لیکن اس کو جانوروں سے بڑھ کر ایک قوت دی گئی ہے یعنی نطق اور گویائی، اس لیے جب اس پر کوئی قوی جذبہ طاری ہوتا ہے تو بے ساختہ اس کی زبان سے موزوں الفاظ نکلتے ہیں۔''

آگے چل کر شعر کا مقصد جذبات کو برانگیختہ کرنا بتاتے ہیں اور زندگی کی عکاسی یا تصویر کشی جسے وہ محاکات کا نام دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ یہ شاعرانہ مصوری ہمارے لیے مسرت و انبساط فراہم کرتی ہے۔ یہ انبساط ہر طرح کے مناظر اور اشیا کی تصویر کشی سے حاصل ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے خوبصورت یا بدصورت ہونے کی کوئی قید نہیں۔ فرماتے ہیں:

> ''کسی چیز کی اصلی تصویر کھینچنا خود طبیعت میں انبساط پیدا کرتا ہے۔ وہ شے اچھی ہو یا بری اس سے بحث نہیں، مثلاً چھپکلی ایک بدصورت جانور ہے جس کو دیکھ کر نفرت ہوتی ہے لیکن اگر ایک استاد چھپکلی کی ایسی تصویر کھینچ دے کہ بال برابر فرق نہ ہو تو اس کو دیکھنے سے خواہ مخواہ لطف آئے گا۔''

محاکات کے نظریے کو جس طرح ارسطو اور آگے لے جاتا ہے اور نقل محض تصور سے بڑھ کر ایک بہتر صورت کی تخلیق کو شعری عمل قرار دیتا ہے۔ اسے شبلی بھی اپنے طور پر بیان کرتے ہیں، کہتے ہیں:

> ''تصویر کا اصل کمال یہ ہے کہ اصل کے مطابق ہو اور اگر مصور اس میں کامیاب ہو گیا تو اس کو کامل فن کا خطاب مل سکتا ہے، لیکن شاعر کو اکثر موقعوں پر دو مشکل مرحلوں کا سامنا ہوتا ہے یعنی نہ اصل کی پوری پوری تصویر کھینچ سکتا ہے کیونکہ بعض جگہ اس قسم کی پوری مطابقت احساسات کو برانگیختہ نہیں کر سکتی۔ نہ اصل سے زیادہ دور ہو سکتا ہے۔ ورنہ اس پر یہ اعتراض ہوگا کہ صحیح تصویر نہیں کھینچی، اس موقع پر اس کو تخیل سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ ایسی تصویر کھینچتا ہے جو اصل سے آب و تاب اور حسن و جمال میں بڑھ جاتی ہے لیکن وہ قوت تخیل سے سامعین پر یہ اثر ڈالتا ہے کہ یہ وہی چیز ہے، لوگوں نے اس کو امعان نظر

سے نہیں دیکھا تھا اس لیے اس کا حسن پورا نمایاں نہیں ہوا تھا۔"

محاکات کے عمل میں جزئیات کو حذف کرنے سے حقیقت کی عکاسی میں کوئی خلل واقع نہیں ہوتا بلکہ سامعین ان جذبات کو اپنے ذہن کی مدد سے خود فراہم کر لیتے ہیں۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

> "کسی شے یا واقعہ کے تمام اجزا کی محاکات ضروری نہیں۔ فن تصویر کے ماہر جانتے ہیں کہ اکثر صاحب کمال مصور تصویر کے بعض حصے خالی چھوڑ دیتا ہے لیکن اور اعضا یا اجزاء کی تصویر اس خوبی سے کھینچتا ہے کہ دیکھنے والے کی نظر چھوٹے ہوئے حصے کو پورا کر لیتی ہے۔ س کی مثال یوں سمجھو کہ کاغذ پر جو تصویر ہوتی ہے اس میں عمق نہیں ہو سکتا کیونکہ کاغذ میں خود عمق نہیں ہوتا۔ باوجود اس کے کاغذ پر نہایت موٹے "دی کی تصویر بنا سکتے ہیں۔ اس کی وجہ یہی ہے کہ چونکہ تصویر میں عرض و طول موجود ہوتا ہے اس لیے اس کی مناسبت سے قوت متخیلہ خود دبازت اور موٹاپن پیدا کر لیتی ہے اور ہم کو تصویر میں اسی طرح مٹاپا محسوس ہوتا ہے جس طرح طول و عرض۔ شاعر اکثر کوئی واقعہ یا کوئی سماں باندھتا ہے تو تمام حالات کا استقصا نہیں کرتا بلکہ چند ایسی نمایاں خصوصیات ادا کر دیتا ہے کہ پورا واقعہ یا پورا سماں آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔"

شبلی بھی ارسطو ہی کی طرح محاکات کے علاوہ تخیل کو شعری عمل میں فعال قوت قرار دیتے ہیں۔ تخیل کو حالی نے بھی شاعری کے لیے بنیادی شرط قرار دیا ہے لیکن تخیل کی تعریف اور اس کے دائرۂ کار کی وضاحت میں شبلی کی نگاہ جن باریکیوں تک پہنچی ہے وہاں تک حالی کا ذہن نہیں پہنچ سکا ہے۔ شبلی کی تحریروں میں ایسا کوئی اشارہ تو نہیں ملتا جس سے یہ معلوم ہو سکے کہ آیا انھوں نے کولرج کی 'لٹریریا بیا گرافیا' سے استفادہ کیا تھا یا نہیں مگر ان کے بعض خیالات میں کولرج سے حیرت انگیز مماثلت ملتی ہے۔ ممکن ہے ان خیالات تک رسائی انھیں مل کے ذریعہ ہوئی ہو جس نے کولرج کی طرح شاعری کو سائنس کی ضد قرار دیا ہے اور شبلی نے نہ صرف یہ کہ حوالہ دیا ہے بلکہ اس پر مہر تصدیق ثبت کی ہے۔ بہر حال اب تخیل کے سلسلہ میں شبلی کی نکتہ آفرینیاں دیکھیے:

> "تخیل مسلم اور طے شدہ باتوں کو سرسری نظر سے نہیں دیکھتی بلکہ دوبارہ ان پر

تنقید کی نظر ڈالتی ہے اور بات میں بات پیدا کرتی ہے۔

قوت تخیل ایک چیز کو سو سو دفعہ دیکھتی ہے اور ہر دفعہ اس کو ایک نیا کرشمہ نظر آتا ہے۔ پھول کو تم نے سیکڑوں بار دیکھا ہوگا اور ہر دفعہ تم نے اس کے رنگ و بو سے لطف اٹھایا ہوگا۔ لیکن شاعر قوت تخیل کے ذریعے سے ہر بار نئے پہلو دیکھتا ہے۔"

"شاعر قوت تخیل سے تمام اشیا کو نہایت دقیق نظر سے دیکھتا ہے۔ وہ ہر چیز کی ایک ایک خاصیت، ایک ایک وصف پر نظر ڈالتا ہے پھر اور چیزوں سے ان کا مقابلہ کرتا ہے۔ اس کے باہمی تعلقات پر نظر ڈالتا ہے۔ ان کے مشترک اوصاف کو ڈھونڈ کر ان سب کو ایک سلسلہ میں مربوط کرتا ہے اور کبھی اس کے برخلاف جو چیزیں یکساں اور متحد خیال کی جاتی ہیں ان کو زیدہ نکتہ سنجی کی نگاہ سے دیکھتا ہے اور ان میں فرق اور امتیاز پیدا کرتا۔"

تخیل نے اکثر وہ راز کھولے ہیں جو نہ صرف عوام بلکہ خواص کی نظر سے بھی مخفی تھے۔ وقت آفرینی اور حقیقت سنجی جو فلسفے کی بنیاد ہے تخیل ہی کا کام ہے۔ اسی بنا پر شاعری اور فلسفہ دو برابر درجے کی چیزیں تسلیم کی گئی ہیں۔"

تخیل کو محدود اور تنگ دائرے سے نکالنے کے لیے حالی اور شبلی دونوں مشاہدۂ کائنات کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ شبلی کہتے ہیں کہ:

"صرف تخیل کے سہارے جو نکتہ آفرینیاں ہوں گی ان کی مثال اس سرکس کے گھوڑے کی طرح ہے جو ایک خیمے کے اندر طرح طرح کے تماشے دکھا سکتا ہے لیکن طے منازل میں، میدان جنگ میں، گھوڑ دوڑ میں کام نہیں آسکتا۔ اسی طرح تخیل کا عمل بھی ایک محدود دائرے سے میں جاری رہ سکتا ہے۔ وہ شاعری جو ہر قسم کے جذبات کا آئینہ بن سکتی ہے جو فطرت انسانی کا راز کھول سکتی ہے جو تاریخی واقعات کو منظر عام پر لاسکتی ہے، جو فلسفۂ اخلاق کے دقائق بتا سکتی ہے۔ اس کے لیے ایسی محدود تخیل کس کام آسکتی ہے۔ تخیل جس قدر باریک، قوی، متنوع اور کثیر العمل ہوگی اسی قدر اس کے لیے مشاہدے کی زیادہ ضرورت ہوگی۔"

لیکن حالی مشاہدۂ کائنات کے ساتھ ایک اور ضروری شرط عائد کرتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ قوت متخیلہ کو بے راہ روی اور بے اعتدالی سے بچانے کے لیے یہ ضروری ہے کہ اسے شاعر قوت ممیزہ کا محکوم رکھے۔ ان کا خیال ہے کہ قوت متخیلہ کو اگر قوت ممیزہ سے الگ آزاد چھوڑ دیا جائے گا تو وہ حیات و کائنات کے لامتناہی منظر و مسائل سے کسی مثبت قدر کی تخلیق کرنے کے بجائے منفی رویہ اختیار کر سکتی ہے۔ حالی چونکہ شاعری کو اخلاق کا نائب مناب سمجھتے ہیں اور اسے تعمیری مقاصد کے لیے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ اس لیے وہ شاعری کی قوت متخیلہ کو پابند کر دینا چاہتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ قوت ممیزہ کے بغیر قوت متخیلہ شاعر کے لیے اس بے لگام اور منہ زور گھوڑے کی طرح ہے جو اپنے سوار کو کسی بھی خندق میں لے جا کر گرا سکتا ہے۔ حالی کا تصور ان کے تنقیدی مسالک کو کلاسیکیت سے قریب کر دیتا ہے۔ شبلی کا مزاج رومانی ہے اس لیے وہ شاعر کو مکمل آزادی دینا چاہتے ہیں بلکہ ان کے نزدیک تخلیق شعر ایک خود اظہاری کا عمل ہے۔ شاعر کو دوسرے افراد سے کوئی غرض نہیں ہونی چاہیے۔ فرماتے ہیں:

> "اصلی شاعر وہی ہے جس کو سامعین سے غرض نہ ہو۔ شاعر اگر اپنے نفس کے بجائے دوسروں سے خطاب کرتا ہے، دوسروں کے جذبات کو ابھارنا چاہتا ہے، جو کچھ کہتا ہے اپنے لیے نہیں بلکہ دوسروں کے لیے کہتا ہے تو شاعر نہیں بلکہ خطیب ہے۔ اس سے یہ واضح ہوگا کہ شاعری تنہا نشینی اور مطالعۂ نفس کا نتیجہ ہے۔"

اسی طرح ایک جگہ شاعری شعریت اور داخلی احساس کو مترادف قرار دیتے ہیں لکھتے ہیں:

> "اکثر اعلیٰ نظمیں افسانے کی شکل میں ہوتی ہیں اور اکثر افسانوں میں شاعری کی روح پائی جاتی ہے اس لیے دونوں جب باہم مل جاتے ہیں تو ان میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ افسانہ اسی حد تک افسانہ ہے جہاں تک اس میں خارجی واقعات اور زندگی کی تصویر ہوتی ہے۔ جہاں سے اندرونی جذبات اور احساسات شروع ہوتے ہیں وہاں شاعری کی حد آجاتی ہے۔ افسانہ نگار بیرونی اشیاء کا استقصا کرتا ہے۔ برخلاف اس کے شاعر اندرونی جذبات و احساسات کی نیرنگیوں کا ماہر بلکہ تجربہ کار ہوتا ہے۔"

داخلیت، دروں بینی اور خودنگری رومانی شاعری کے اہم عناصر ہیں اور رومانی تنقید بھی

انھیں عناصر کو شعر کا اصلی جوہر قرار دیتی ہے۔ شبلی کا مسلک شعری بھی اسی کی تائید کرتا ہے۔ اسی رومانیت سے جو بہت زیادہ سادہ ہے۔ شبلی اپنی ذہانت کے بل پر بعض ایسی بھی نکتہ آفرینیاں کرتے ہیں جو جدید نظریۂ شعر سے قریب ہو جاتی ہیں مثلاً یہ کہ شعری تخلیق کا مقصد انکشاف ذات عرفان ذات بھی ہے۔ کہتے ہیں:

''اکثر ہم خود اپنے نازک اور پوشیدہ جذبات سے واقف نہیں ہوتے یا ہوتے ہیں تو صرف ایک دھندلا سا نقش نظر آتا ہے۔ شاعری ان پس پردہ چیزوں کو پیش کر دیتی ہے۔ دھندلی چیزیں چمک اٹھتی ہیں، مٹے ہوئے نقش ابھار کر ہو جاتے ہیں، کھوئی ہوئی چیز ہاتھ آ جاتی ہے۔ خود ہماری روحانی تصویر جو کسی آئینے کے ذریعے سے ہم نہیں دیکھ سکتے۔ شعر ہم کو دکھا دیتا ہے۔''

شعری منطق عام منطق سے الگ ہوتی ہے اس کے سلسلے میں فرماتے ہیں:

''علت و معلول اور اسباب و نتائج کا عام طور پر جو سلسلہ تسلیم کیا جاتا ہے شاعر کی قوت تخیل کا سلسلہ اس سے بالکل الگ ہے۔ وہ تمام اشیاء کو اپنے نقطۂ خیال سے دیکھتا ہے اور تمام چیزیں ایک سلسلے میں مربوط نظر آتی ہیں۔ ہر چیز کی غرض و غایت، محرکات اور نتائج اس کے نزدیک وہ نہیں جو عام لوگ سمجھتے ہیں۔''

لفظ و معنی کی بحث میں بھی شبلی کا نقطۂ نظر تنقید کے جمالیاتی دبستان سے زیادہ قریب ہے جو فن پارے کے مطالعے اور اس کی تعین قدر میں لفظ کو بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ شبلی کے بعض بیانات سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ سادہ شاعری کے مقابلے میں تشبیہ و استعارے سے مزین شاعری کو زیادہ پسند کرتے ہیں۔ وضاحت و صراحت کے بجائے ابہام کی ان کے تصور شعر میں خاصی گنجائش ہے۔ فرماتے ہیں:

''محاکات کے موثر ہونے کے لیے یہ ضروری ہے کہ تصویر ایسی دھندلی کھینچی جائے کہ اس کے اکثر حصے اچھی طرح نظر نہ آئیں۔''

لفظ و معنی کے سلسلے میں شبلی پہلے تو ابن رشیق کا قول نقل کرتے ہیں جس کے نزدیک ''لفظ جسم ہے اور مضمون روح اور دونوں کا ارتباط باہم ایسا ہے کہ ایک کے بغیر دوسرے کا وجود ممکن نہیں۔'' پھر یہ بتاتے ہیں کہ اس باب میں اہل فن کے دو گروہ بن گئے ہیں۔ ایک گروہ مضمون کو

ترجیح دیتا ہے مثلاً ابن الرومی اور متنبی مگر اکثریت ایسے لوگوں کی ہے جو لفظ کو مضمون پر ترجیح دیتے ہیں۔ شبلی اسی اکثریت کے ساتھ ہیں چنانچہ اس مسئلے پر اپنا فیصلہ صادر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''حقیقت یہ ہے کہ شاعری یا انشاپردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہی ہے۔ گلستاں میں جو مضامین اور خیالات ہیں ایسے اچھوتے اور نادر نہیں لیکن الفاظ کی فصاحت اور ترتیب اور تناسب نے ان میں سحر پیدا کر دیا ہے۔''

تشبیہ اور استعارے کی بدولت کلام میں کتنا زور بڑھ جاتا ہے اور اس سے کیا کیا معنوی نزاکتیں پیدا ہو جاتی ہیں اس کی وضاحت کرتے ہوئے شبلی کہتے ہیں:

''اکثر موقعوں پر تشبیہ یا استعارے سے کلام میں جو وسعت اور زور پیدا ہوتا ہے وہ کسی اور طریقے سے پیدا نہیں ہوتا مثلاً اگر اس مضمون کو کہ فلاں موقع پر نہایت کثرت سے آدمی تھے یوں ادا کیا جائے کہ وہاں آدمیوں کا جنگل تھا تو کلام کا زور بڑھ جائے گا۔ یہاں کلام کا اصل مقصد آدمیوں کی کثرت کا بیان کرنا ہے۔ جنگل کی تشبیہ کی وجہ سے کثرت کا خیال متعدد وجہوں سے زیادہ وسیع ہو جاتا ہے۔ جنگل کی زمین میں قوت نامیہ بہت ہوتی ہے اس لیے اس میں گھاس، پودے کثرت سے پاس پاس اگتے ہیں۔ اس کے بعد نمو کا سلسلہ جاری رہتا ہے۔ قاعدہ یہ ہے کہ جو چیز جہاں کثرت سے پیدا ہوتی ہے بے قدر ہو جاتی ہے اسی بنا پر جنگل میں درخت اور گھاس کی قدر نہیں ہوتی۔ مثال مذکورہ میں تشبیہ نے یہ تمام باتیں پیش کر دیں۔ یعنی آدمی کثرت سے تھے کہ جس طرح جنگل میں گھاس ہوتی ہے۔ آدمیوں کا سلسلہ منقطع نہیں ہوتا تھا بلکہ بھیڑ بڑھتی جاتی تھی۔ ایک جاتا تھا تو دس آ جاتے تھے۔ کثرت کی وجہ سے آدمیوں کی کچھ قدر نہ تھی۔ یہ تمام باتیں جس کی وجہ سے کثرت کے مفہوم میں وسعت پیدا ہو گئی ہے، ایک جنگل کے لفظ میں مضمر ہے۔''

لفظ کی جوہری قوت کی طرف شبلی بار بار متوجہ کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا ذہن شعری پیکر کے تاب تک بھی پہنچ گیا ہے، کہتے ہیں:

''جب نہایت نازک اور لطیف چیز یا حالت کا بیان ہوتا ہے تو الفاظ اور عبارت کام نہیں دیتی اور یہ نظر آتا ہے کہ الفاظ نے اگر ان کو چھوا تو ان کو صدمہ پہنچ

جائے گا جس طرح حباب چھونے سے ٹوٹ جاتا ہے۔ ایسے موقعوں پر شاعر کو تشبیہ سے کام لینا پڑتا ہے۔ وہ اسی قسم کی لطیف اور نازک صورت کو ڈھونڈ کر پیدا کرتا ہے اور پیش نظر کر دیتا ہے۔"

"لطیف اور نازک صورت کو ڈھونڈ کر پیدا کرنے اور پیش نظر کر دینے" سے وہی چیز مراد ہے جسے ہم آج شعری پیکر کہتے ہیں۔"

شبلی کا جمالیاتی اور رومانی مسلک شعر کی طرف جھکاؤ دراصل ان کی نفسیاتی اور طبعی خصوصیات کی نشان دہی کرتا ہے۔ شبلی کی سوانح حیات اور ان کے مکاتیب کے مطالعے سے شبلی کے مزاج اور ان کی افتادِ طبع کا تعین کچھ ایسا مشکل نہیں۔ نفاست طبع اور جمال پرستی کے ساتھ لذت پسندی، زود حسی اور اشتعال پذیری ان کی طبیعت کا خاصہ معلوم ہوتی ہے۔ خود ان کے قلم سے ایک جگہ یہ فقرہ نکل گیا کہ:

"لوگ اکبری اور عالمگیری ہوتے ہیں، میں جہانگیر ہوں۔"

اسی طرح ایک خط میں دہلی کی تہذیب پر لکھنؤ کو ترجیح دیتے ہیں۔ شبلی اپنی رومانیت کی بنا پر ماضی کے ساتھ جذباتی لگاؤ رکھتے ہیں اور حقیقت پسندانہ نگاہ ڈالنے کے بجائے اسے کلی حیثیت سے قبول کرنا چاہتے ہیں۔ انھیں عرب و عجم کی پوری تاریخ عزیز ہے خواہ اس میں شہنشاہیت اور جاگیرداری کے شمشیر و سناں ہوں یا طاؤس و رباب یا یونانی فکر و فلسفہ کے منفی اثرات جو اسلامی تمدن و معاشرے کے لیے ضعف و انحطاط کا سبب بنے۔ ہیجانی و تاثراتی مزاج نے شبلی کے اسلوب نگارش کو بے حد دلکش بنا دیا ہے۔ وہ اپنی جذباتی و انفعالی کیفیات میں اپنے پڑھنے والوں کو بھی شریک کر لیتے ہیں بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ وہ اپنے قارئین کے اعصاب پر چھا جاتے ہیں لیکن ضبط و توازن اور تامل و تفکر کی کمی انھیں اس معروضی نقطۂ نگاہ سے محروم رکھتی ہے جو ایک مورخ اور سوانح نگار کے لیے بھی ضروری ہے اور ایک ادبی نقاد کے لیے بھی۔

شبلی تنقید میں بھی ذوقی اور تاثراتی مسلک کو پورے طور پر اپنا لیتے ہیں۔ وہ اپنے پسندیدہ شاعروں کے کلام پر جھوم جاتے ہیں اور ان کی تشریح و توضیح اس طرح لطف لے لے کر کرتے ہیں کہ ان شعروں میں نئی جان پڑ جاتی ہے۔ شبلی کے مسلک تنقید کی رو سے شعر کا مقصد ہی لذت و انبساط فراہم کرنا ہے۔ لذت و انبساط کا یہ نظریہ شبلی نے یونانیوں کے یہاں سے اس لیے اخذ کیا کہ اس سے خود ان کو طبعی مناسبت معلوم ہوتی ہے۔ یہ لذت شاعرانہ مصوری سے بھی حاصل

ہو سکتی ہے۔ جذبات کی برانگیختگی سے بھی اور لفظی مینا کاری سے بھی۔ مضمون یا معنی کی وسعت وتہ داری دیکھنے کے بجائے صرف لفظ یا اسلوب بیان کو ہی فنی قدر سمجھنے کا میلان عربی اور فارسی تنقید کی اساس پہلے ہی بن گیا تھا۔ شبلی اس مذہب شعر کو اختیار کرنے والے 'پہلے' کافر نہیں ہیں۔ قدامہ ابن جعفر 'نقد الشعر' میں فرماتے ہیں:

''مضمون و تخیل کا بجائے خود فاحش ہونا شعر کی خوبی کو زائل نہیں کرتا۔ شاعر ایک بڑھئی ہے۔ لکڑی کی اچھائی برائی اس کے فن پر اثر انداز نہیں ہوتی۔''

جب شاعر بڑھئی ٹھہرا تو شاعری کا معیار صنائع و بدائع قرار پائے۔ ابن خلدون کہتے ہیں:

''انشا پردازی کا ہنر نظم میں ہو یا نثر میں محض الفاظ میں ہے۔ معنی میں ہرگز نہیں۔ معانی ہر شخص کے ذہن میں موجود ہیں۔ پس ان کے لیے ہنر کے اکتساب کی ضرورت نہیں۔ الفاظ کو ایسا سمجھو جیسے پیالہ اور معانی کو پانی سمجھو۔ پانی کو چاہو سونے کے پیالے میں بھر لو، چاہے چاندی کے، چاہے بلور کے یا مٹی کے پیالے میں، پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا، مگر سونے چاندی وغیرہ کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے۔''

حالی مقدمے کے اس سوال کو نقل کرنے کے بعد اس سے اختلاف کرتے ہیں۔ ابن خلدون سے مخاطب ہو کر کہتے ہیں:

''حضرت اگر پانی بھاری یا گدلا یا بوجھل ہوگا یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ اس کی پیاس مطلق نہ ہو تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں پلایئے خواہ بلور کے پیالے میں۔ وہ ہرگز خوش گوار نہیں ہو سکتا اور نہ اس کی قدر بڑھ سکتی ہے۔''

مگر شبلی اپنی طبیعت کے میلان کی بنا پر ابن خلدون اور قدامہ ابن جعفر ہی کے مسلک کی تائید کرتے ہیں۔ چھپکلی کی تصویر کی مثال تو دے ہی چکے تھے۔ متعدد جگہوں پر اس خیال کا اعادہ کیا ہے کہ شاعری میں اسلوب ہی سب کچھ ہے۔ کہتے ہیں:

''مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں۔ شاعر کا معیار کمال یہی ہے کہ مضمون ادا کن لفظوں میں کیا گیا ہے اور بندش کیسی ہے۔''

ایک جگہ اپنی تائید میں جاحظ کا قول نقل کرتے ہیں:

''جاحظ کا قول ہے کہ مضمون بازاریوں تک کو سوجھتے ہیں جو کچھ فرق و امتیاز

ہے۔لطف ادا اور بندش کا ہے۔ سیکڑوں مثالیں موجود ہیں کہ ایک مضمون کسی
شاعر نے باندھا بعینہ اسی مضمون دوسرے نے باندھا۔ الفاظ تک اکثر مشترک
ہیں لیکن لفظوں کے الٹ پھیر اور ترتیب سے وہی کہاں سے کہاں پہنچ گیا۔"

شبلی کا یہ خیال کہ مضمون تو سب پیدا کر سکتے ہیں یا مضمون بازاریوں تک کے ذہن میں ہوتے ہیں یا گلستاں کی اہمیت اس دانش و آگہی کی بنا پر نہیں جو اس میں پیش کی گئی ہے بلکہ فصاحت و بلاغت میں ہے۔ ان کی اسلوب پسندی کا غماز ہے۔ 'موازنہ انیس و دبیر' میں تنقید کا سارا دار و مدار یا تو محاکات پر ہے یا الفاظ کی فصاحت و بلاغت پر۔ الفاظ کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتے ہیں۔ لکھتے ہیں:

"لفظ دراصل ایک قسم کی آواز ہے۔ چونکہ آوازیں بعض شیریں، دلآویز اور
لطیف ہوتی ہیں مثلاً طوطی و بلبل کی آواز۔ بعض مکروہ و ناگوار ہوتی ہیں، مثلاً
کوے اور گدھے کی آواز۔ اس بنا پر الفاظ دو قسم کے ہوتے ہیں۔ بعض شستہ،
سبک، شیریں اور بعض ثقیل، بھدے اور ناگوار۔ پہلی قسم کے الفاظ کو فصیح کہتے
ہیں اور دوسرے کو غیر فصیح۔"

فصاحت و بلاغت کو معنی کے سیاق و سباق اور شعری تجربے کی نوعیت سے الگ کر کے دیکھنا اور لفظ و معنی کی وحدت یا اس کے ارتباط باہم کو دیکھنے کے بجائے محض لفظ کو اپنے طور پر شیریں یا ثقیل سمجھنے کا میلان شبلی کی تنقید کی اساس بن جاتا ہے۔ انھوں نے اس بات پر غور نہیں کیا کہ لفظ و معنی کی جدائی گوشت اور ناخن کی جدائی ہے۔

شبلی کے زاویہ نگاہ نے ان کی عملی تنقید کو فارسی کے برگزیدہ شعرا کے کلام کے عمیق مطالعہ کے بجائے نقاد کے ذاتی و شخصی تاثرات کی روداد بنا دیا ہے۔ وہ نہ تو معنی کی گہرائیوں میں جاتے ہیں اور نہ شاعر کی بصیرت و آگہی سے واسطہ رکھتے ہیں۔ ان کے پاس صرف ایک کسوٹی ہے اور وہ ہے الفاظ کے رد و بست کی، اسی کسوٹی پر وہ اپنے شعرا کو سند اعتبار دیتے چلے جاتے ہیں۔ چند مثالوں سے یہ بات واضح ہو جائے گی:

"فرخی کے کلام کا عام جوہر زبان کی صفائی اور سلاست و روانی ہے۔"

"اگر کوئی شخص عام معاملات ادا کرنا چاہے تو اس کو الفاظ میں، بندش میں،
ترکیب میں انوری کے سوا اور شعرا کے کلام سے بہت کم مدد ملے گی۔"

"نظامی پہلے شخص ہیں جس نے ترکیبوں میں چستی، کلام میں زور، بلندی اور شان وشوکت پیدا کی۔"

"خواجہ عطار نے تصوف کے جو خیالات ادا کیے ہیں وہ حکیم سنائی سے زیادہ دقیق نہیں لیکن زبان اس قدر صاف ہے کہ اس وصف کا گویا ان پر خاتمہ ہوگیا۔ ہر قسم کے خیالات اس بے تکلفی، روانی اور سادگی سے ادا کرتے ہیں کہ نثر میں بھی اس سے زیادہ صاف ادا نہیں ہوسکتے، جو مضامین پہلے بندھ چکے ہیں ان کو ایسے ایسے پہلو سے ادا کرتے ہیں کہ بالکل نئے معلوم ہوتے ہیں۔"

"زبان کی صفائی اور سلاست کی حد ظہیر فاریابی پر ختم ہوچکی تھی۔ اسمٰعیل نے اس کو آگے بڑھایا۔"

"شیخ سعدی سے پہلے غزل میں جو مضامین ادا کیے جاتے تھے، صاف صاف سرسری طور پر ادا کردیتے تھے۔ شیخ نے طرز ادا میں جدتیں پیدا کیں اور بیان کے نئے نئے اسلوب پیدا کیے۔ وہ ایک معمولی سی بات کو لیتے ہیں اور طرز وادا سے اس میں انوکھی پیدا کردیتے ہیں۔"

"غزل کی ترقی کا نوروز لطف ادا اور جدت اسلوب ہے جس کے موجد شیخ سعدی ہیں لیکن وہ نقش اول تھا۔ امیر خسرو کی بوقلموں طبیعت نے جدت اسلوب کے سیکڑوں نئے نئے پیرایے پیدا کردیے۔"

"حافظ میں بعض اوصاف ایسے ہیں جو اوروں کے کلام میں اس درجہ نہیں پائے جاتے مثلاً روانی، برجستگی اور صفائی۔"

غرض کہ شبلی کی میزان قدر یہی سلاست، روانی، صفائی اور برجستگی ہے جس نے ان کی عملی تنقید کو تشریحی اور مکتبی بنا کر رکھ دیا ہے۔ وہ ان شعرا کے ساتھ انصاف نہیں کرپاتے جن کی شاعری میں جہان معنی آباد ہے۔ جن کا اسلوب بیان علامتی، رمزیاتی، تمثیلی اور ایک حد تک پیچیدہ ہے۔ ان شعراء کے کلام سے الفاظ کی نقاب اٹھا کر ان کے معانی کا مشاہدہ ومطالعہ کرنے کے لیے حکیمانہ نظر کی ضرورت ہے۔ جو شبلی کے حصہ میں نہیں آئی۔ حافظ، خیام، سعدی، عطار، عراقی، سنائی اور نظامی وغیرہ پر ان کی تنقید آج بے حد غیر تسلی بخش معلوم ہوتی ہے۔ شعر العجم میں بیدل اور غالب کی فارسی شاعری کو نظر انداز کرنے کا سبب بھی یہی معلوم ہوتا ہے کہ شبلی کے پاس

وہ کلید نہیں جن سے ان شعرا کا قفل ابجد کھل سکے۔ مولانا روم کے ساتھ تو اور بھی زیادتی ہوئی ہے۔ شبلی نے شعرالعجم سے ان کے تذکرے کو اس عذر کے ساتھ خارج کر دیا کہ مولانا کی سوانح عمری الگ سے لکھ چکے ہیں۔ اب اس سوانح کی بھی حقیقت یہ ہے کہ مثنوی کو کلامی مسائل کی کتاب سمجھ کر اس کی نصابی اور درسی انداز میں تشریح کی گئی ہے۔ رومی نے علامتی و تمثیلی انداز میں جن روحانی کیفیات اور اسرار و رموز کو اعلیٰ سطح پر پہنچ کر بے نقاب کیا ہے۔ وہاں تک پہنچنے سے پہلے شبلی کے پر جلنے لگتے ہیں۔ مثنوی پر تبصرے کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''ہم اوپر لکھ آئے ہیں کہ مولانا کا فن شاعری نہ تھا۔ اس بنا پر ان کے کلام میں وہ روانی۔ برجستگی، لشست الفاظ اور حسن ترکیب نہیں پائی جاتی جو اساتذہ کا خاص انداز ہے۔ اکثر جگہ غریب اور نامانوس الفاظ آ جاتے ہیں۔ فک واضافت جو مذہب شعر میں کم از کم گناہ صغیرہ ہے۔ مولانا کے یہاں اس کثرت سے ہے کہ طبیعت کو وحشت ہوتی ہے۔ تعقید لفظی کی مثالیں بھی اکثر ملتی ہیں۔''

اب رومی کی غزلیات پر شبلی کا محاکمہ دیکھیے:

> ''غزل کے لیے خاص قسم کے مضامین، خاص قسم کے الفاظ، خاص قسم کی ترکیبیں مقرر ہیں۔ جن لوگوں نے غزل گوئی کو اپنا فرض قرار دیا ہے وہ کبھی کسی حالت میں بھی اس محدود دائرے سے نہیں نکلتے۔ بخلاف اس کے مولانا اس کے مطلق پابند نہیں۔ وہ ان غریب اور ثقیل الفاظ کو بے تکلف استعمال کرتے ہیں جو غزل کیا قصیدے میں بھی لوگوں کے نزدیک بار پانے کے قابل نہیں۔ غزل کی عام مقبولیت اور دلآویزی کا ایک بہت بڑا ذریعہ ہے کہ اس میں مجاز کا پہلو غالب رکھا جائے اور اس قسم کے حالات و معاملات بیان کیے جائیں جو ہوس پیشہ عشاق کو اکثر پیش آیا کرتے ہیں۔ مولانا کے کلام میں حقیقت کا پہلو اس قدر غالب ہے کہ رندوں اور ہوس بازوں کو جو غزل کی اشاعت و ترویج میں نقیب ہیں۔ اپنے مذاق کے موافق بہت کم سامان نظر آتا ہے۔''

رومی سے متعلق اس جارحانہ تنقید پر اکیلے شبلی کو کیوں مطعون کیا جائے۔ مشرق کی روایتی تنقید نے روز اوّل سے غزلیہ شاعری کا ایک نصاب مقرر کر دیا تھا۔ اسی نصاب پر عربی و فارسی اور اردو کے شعرا عام طور پر کاربند رہے۔ شبلی تو اسی روایت کی پاسداری کر رہے ہیں جس کی بنیاد

قدامہ ابن جعفر کے 'نقد الشعر' میں پڑھ چکی تھی جس کا ایک اقتباس ہم پیش کر چکے ہیں جس میں شاعر کو ایک بڑھئی سے مماثلت دی گئی ہے۔ اب عشقیہ شاعری کے سلسلے میں ان کا شرط نامہ ملاحظہ کیجیے۔ فرماتے ہیں:

> "وہی نسیب قابل تعریف سمجھی جائے گی جس میں محبت اور رقت قلب کا پہلو بہ نسبت خشونت اور دلیری کے اور خشوع و انکسار کا حصہ باعتبار عزت و حمیت کے زیادہ غالب ہو۔ یہ لازم ہے کہ تغزل میں جو مضمون بھی ہو اس میں عاجزی اور نرم خوئی کی پوری رعایت ہو اور وہ حمیت حفظ و آبرو اور پختگی ارادہ سے کوئی واسطہ نہ رکھتا ہو یعنی غزل میں عاشق کو اس کا اظہار کرنا چاہیے کہ محبت نے اس کو ذلیل و رسوا کر دیا ہے۔ نہ اب اس میں کوئی طاقت باقی رہی ہے نہ قوت ایسا مجبور محبت ہے کہ کسی مطلب میں وہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔ نسیب میں عزت و دلیری وغیرہ کا اظہار کرنا بالکل نامناسب و ناموزوں ہے۔ پس جب غزل حدود مذکورہ کے اندر ہو گی تو وہ درست کہی جانے کے قابل ہو گی۔"

دراصل شبلی کے مذاق شعری کی تشکیل جس روایت کے سائے میں ہوئی ہے وہ نقد الشعر، کتاب العمدہ، قابوس نامہ، چہار مقالہ اور حدائق البلاغت کی روایت ہے۔ اس طرز احساس اور طرز فکر نے اس مکتبی اور نصابی تنقید کو پروان چڑھایا جسے مشرق کے ارباب مدرسہ صدیوں تک سینے سے لگائے رہے اور حقیقی شعرا کو ہمیشہ ان سے عناد رہا۔ کبھی 'شعر مرا بہ مدرسہ کہ برد' اور کبھی "من ندانم فاعلاتن فاعلاتن" کے نعرے لگائے گئے مگر یہ حضرات اپنے علم و فضل و بصیرت و حکمت کے زعم میں ان سے بے نیاز ہو کر شعر پر وہی عمل جراحی کرتے رہے جس سے شعر کی لطافت خاک میں ملتی نظر آتی ہے۔

شبلی کی تنقید پھر بھی قابل تعریف ہے کہ وہ محض نکتہ چینی اور حرف گیری کا مجموعہ نہیں ہے۔ وہ اپنے بہترین لمحوں میں ذوقی اور تحسینی نقاد ہیں۔ شعر سے لطف اندوزی ان کے یہاں ایک تخلیقی عمل بن گئی ہے۔ وہ شاعر کے تجربات کی اس طور پر باز آفرینی کرتے ہیں کہ وہ شعر ہر شخص کی اپنی واردات معلوم ہونے لگتا ہے۔ ان کا جمالیاتی ذوق رچا ہوا ہے اور ان کے احساسات بے حد لطیف و نازک ہیں۔ اس لیے عام طور پر ان کی نظر اچھے اشعار پر پڑتی ہے۔ بالخصوص

متغزلانہ شاعری میں ان کی نگہ انتخاب اپنا جواب نہیں رکھتی۔ شعر العجم میں تحقیق و تنقید کی لاکھ خرابیاں نکال دیجیے۔ یہ کتاب اس اعتبار سے قابل قدر ہے کہ اس نے اپنے دامن میں فارسی شاعری کے بہترین جواہر پاروں کو سمیٹ لیا ہے۔ شبلی نے ان کی تشریح و ترجمانی ایسے موثر انداز میں کی ہے کہ عجم کا حسن طبیعت ہم پر ایک لازوال نقش چھوڑ جاتا ہے۔

شبلی کی تنقیدی نگارشات نے کئی نسلوں کے مذاق سخن کی تربیت کی ہے۔ وہ موجودہ دور میں بھی کافی دور تک ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں۔

O

(مضامین خلیل الرحمن اعظمی (جلد اول)، انتخاب پروفیسر شہریار، سنہ اشاعت: مارچ 2004، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی)

امداد امام اثر کی تنقید

ابتدائی جدید اردو تنقید میں، امداد امام اثر واحد اور اردو تنقید میں پہلے نقاد ہیں جنھوں نے نوآبادیاتی صورتِ حال کے جبر کو توڑا ہے اور مغرب کی ادبی و تنقیدی فکر سے معاملہ، ایک آزاد اور فعال ذہن کے ساتھ کیا ہے، مگر ستم ظریفی دیکھیے کہ اردو تنقید کے اکثر بیانیوں میں ان کا نام یا تو غائب ہے یا ضمناً موجود ہے۔ اثر کی کاشف الحقائق کو اول تو قابلِ ذکر ہی نہیں سمجھا گیا اور اگر اردو تنقید کے کسی دریادل مؤرخ نے موج میں آ کر چند سطریں اس کتاب پر لکھی بھی ہیں تو مقدمہ شعر و شاعری اور شعرالعجم کو خراجِ تحسین پیش کرنے کی نیت سے! یہ کہ کاشف الحقائق، ان کتابوں کے فیضان کا نتیجہ ہے۔ بعض نے تو کاشف الحقائق کے کاندھوں پر آبِ حیات کا بارِ احسان بھی محسوس کیا ہے۔ چہ بوالعجبی! اس امر سے اردو کے مورخوں اور نقادوں کی جانب داری ہی ظاہر نہیں ہوتی، یہ حقیقت بھی منکشف ہوتی ہے کہ انھیں نوآبادیاتی صورت حال کے استحکام سے کس قدر دلچسپی ہے! آزاد، حالی اور شبلی تینوں اپنی تنقید میں طریق ہائے کار کے معمولی فرق کے ساتھ، نوآبادیات پراجیکٹ کی تکمیل میں مدد دیتے ہیں، مگر اثر نوآبادیاتی عہد میں، ایک 'غیر نوآبادیاتی زاویہ نظر' کے حامل نقاد ہیں۔

سوال یہ ہے کہ ایک نوآبادیاتی ملک کے باشندے ہوتے ہوئے، وہ 'غیر نوآبادیاتی حیثیت'— جو ایک آزاد اور فعال ذہن مگر اپنی بنیادوں سے احساساتی پیوستگی کی حامل ہوتی ہے— کا مظاہرہ کرنے میں کس طرح کامیاب ہوئے؟ محکوم ملک کا باشندہ غلامانہ ذہنیت سے آزاد ہونے میں کیوں کر کامیاب ہوا؟ اثر کی کامیابی کا غالباً سبب یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی episteme میں شریک تھے جب کہ ان کے معاصرین نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے اسیر تھے۔ انھوں نے نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کو یا تو قبول کیا یا اس کے خلاف ردعمل ظاہر کیا، دونوں صورتوں میں

ان کے ذہنی اعمال کا مافیہ اور جہت نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے ہاتھوں متعین ہوئی۔ اے پس تیم' اصولوں اور قوانین کا وہ نیٹ ورک ہے، جو ایک عہد کی علمی سرگرمیوں کے عقب میں موجود ہوتا، ان کے دائرہ کار اور جہت کا تعین کرتا ہے۔ اپنے عہد کی 'اے پس تیم' سے اثر کی وابستگی کو دو باتوں نے ممکن بنایا۔ اوّل یہ کہ اثر نے معاصر علوم تک رسائی براہ راست حاصل کی۔ آبادکار کبھی نہیں چاہتا کہ نوآبادیاتی باشندے، اس کے علوم اور ثقافت کی حقیقی روح کو گرفت میں لینے کے قابل ہوں کہ اس قابلیت کے حصول سے نوآبادیاتی باشندہ نوآبادکار کی ہم سری کا دعویٰ کرنے لگتا ہے اور یہ دعویٰ نوآبادیاتی نظام کے لیے خطرے کی گھنٹی ہے چنانچہ ایک ایسی صورت حال پیدا کی جاتی ہے کہ مقامی باشندے، آبادکار کی ثقافت اور علوم کا ادھورا اور مسخ شدہ علم حاصل کریں۔ یہ علم انھیں ایک طرف مرعوبیت میں مبتلا رکھے اور دوسری طرف اپنی صورتِ حال کے درست فہم سے دور رکھے۔ مغربی ادب اور علم کی adaptation کی حکمت عملی کا پس منظر یہی تھا۔ آزاد، حالی اور شبلی نے تنقید میں مغربی خیالات کی adaptation کی۔ اس کے لیے سرسری اور ادھورے تراجم کو پی کتابوں میں شامل کیا۔ مغربی تنقیدی تصورات کے تناظر کو نظر انداز کیا۔ اتھارٹی کی منطق کے تحت براہم اور غیر اہم مغربی نقاد کو اپنے لیے مستند اور موزوں سمجھا۔ اثر نے مغربی خیالات کی adaptation کے برعکس، ان کا براہ راست اور وسیع مطالعہ کیا اور اسی مطالعے کے فیضان سے انھیں اپنے معاصرین کی ناکامیوں اور ان کے اسباب کا علم بھی ہوا۔ اثر کے نزدیک، ان کے معاصرین (جنھیں وہ نئی روشنی والے، کہتے ہیں۔ یہ اشارہ واضح ہے، سرسید و حالی کی طرف) کی بڑی ناکامی یہ ہے کہ ان کے ''دماغ میں اس خیال فاسد نے جگہ کرلی ہے کہ ساری خوبیاں یورپ پر ختم ہوگئی ہیں اور یورپ کے ہر امر پر عام اس سے کہ معقول یا غیر معقول جان دیتے ہیں۔'' (کاشف الحقائق، ص 93) اور اس ناکامی کا سبب یہ ہے کہ یہ 'ادھورے انگریزی خواں' اور 'یورپی زبانوں کا ٹوٹا پھوٹا علم رکھنے والے' ہیں، راست مطالعے نے اثر کو اس نتیجے پر پہنچایا کہ ''یورپین شاعری ایسی نہیں کہ آنکھ بند کر کے شعرائے یورپ کا تتبع کیا کریں۔ اس میں شک نہیں کہ فارسی اور اردو کی شاعریاں معائب رکھتی ہیں، مگر ان معائب سے ایشیائی شاعریاں ایسی ذلیل نہیں کہ کسی حکیم یا مرد تحصیل کے قابل توجہ نہ ہوں۔'' (ایضا) واضح رہے کہ اثر یورپ اور ایشیا، ہر دو کے نقاد اور مداح تھے۔ خوبیوں کے مداح اور کمزوریوں کے نقاد، اثر حقیقتاً ایک قاموسی ذہن کے مالک۔ (وہاب اشرفی، کاشف الحقائق، ص 15) وہ انگریزی کے

علاوہ عربی، فارسی اور غالباً سنسکرت میں کامل دست گاہ رکھتے تھے۔ انھوں نے ان تمام زبانوں کے شاہکاروں کا دقتِ نظر سے مطالعہ کر رکھا تھا۔ مطالعے کی وسعت اور تنوع سے انھیں کسی ایک زبان کے ادب کے بجائے، دنیا کے تمام ادب سے یکساں دلچسپی پیدا ہو گئی تھی، بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ وہ مقامی یا غیر مقامی ادب کی تخصیص اور پھر اس کی بنا پر ایک سے کم تر اور دوسرے کے برتر ہونے کے مخمصے میں گرفتار ہونے سے بچ گئے تھے اور ادب کی اس روایت تک رسائی حاصل کرنے میں بامراد ہوئے تھے جو انسانی روایت ہے۔ انھوں نے 1911 میں 'زمانہ' کان پور کے مدیر کو ایک سوال کے جواب میں لکھا تھا کہ ''بہ اسباب ظاہر مجھ پر کسی خاص کتاب کے مطالعے کا اثر نہیں پڑا ہے۔ مجھ پر جس قدر شیکسپیئر کا اثر پڑا ہے۔ اتنا ہی میر حسن اور اسی طرح جس قدر ہومر اور والمیکی کا اسی قدر ملٹن اور میر انیس کا۔'' (نقوش، آپ بیتی نمبر، ص 572) ہر چند کہ مصنف کا اپنے بارے میں بیان قابل یقین نہیں ہوتا کہ وہ بیان عموماً اپنے دفاع یا اپنی انا کی برتری کی خواہش سے مملو ہوتا ہے، مگر اثر کے اس بیان کی صداقت ان کی کتاب کے مجموعی موقف سے ظاہر ہے۔ یہ ادب کی آفاقیت کا تصور تھا اور انیسویں صدی کی اے پس ٹیم کے عین مطابق تھا۔ انیسویں صدی میں یورپی اور ہندو مسلم ثقافتیں آویزش و آمیزش کے عمل میں مبتلا ہوئی تھیں۔ اس کا ناگزیر نتیجہ آفاقی نقطۂ نظر کی تشکیل تھا۔ ہندوستانی ذہن کے لیے اس نقطۂ نظر کی تشکیل کچھ مشکل نہیں تھی کہ اس سے پہلے آریاؤں اور مسلمانوں کی آمد نے اُسے نئے ثقافتی آفاق سے ربط ضبط قائم کرنے کی عادت ڈال دی تھی۔

اپنے عہد کی 'اے پس ٹیم' میں اثر کی شرکت کو جس دوسری بات نے ممکن بنایا، وہ ان کا مغربی و مشرقی فلسفوں اور تمدنوں کا راست مطالعہ تھا۔ اس سے اثر کی ذہنی دلچسپی خارجی سماجی صورت حال اور تحریکوں کے بجائے مستقل انسانی سرگرمیوں کی طرف ہو گئی۔ آئیڈیالوجی کا اظہار سماجی صورت حال میں ہوتا ہے جب کہ اے پس ٹیم مستقل نوعیت کی ذہنی سرگرمیوں سے متعلق ہوتی ہے۔ اثر کی پہلی کتاب 'مراۃ الحکما' ہے، جو مغربی و مشرقی فلسفے کی پوری روایت کا احاطہ کرتی ہے۔ (اس کتاب کے بارے میں سرسید کا تبصرہ تھا کہ یہ وقت سے پہلے لکھی گئی ہے۔ اس کتاب کا سویڈش میں ترجمہ ہوا ہے اور وہاں کے نصاب میں بھی شامل ہے مگر یہاں اس کتاب کی قدر نہیں ہوئی جس کا گلہ اثر کو بھی تھا)۔ اثر نے فلسفے سے بطور خاص طریق کار (method) لیا اور اسے ادب کے مطالعے میں برتا۔ یہ طریق کار کسی خاص فلسفیانہ مکتب کا نہیں،

بلکہ فلسفے کا عمومی طریق کار ہے، جس کے مطابق پہلے اصول قائم کیے جاتے، پھر ان کی روشنی میں کسی موضوع کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ مطالعے کے نتائج کے درست اور نادرست ہونے کا انحصار اصولوں کے درست اور نادرست ہونے یا ان اصولوں کے درست و نادرست اطلاق پر ہے۔ اثر نے نہ صرف ادبی مطالعے کے پہلے اصول قائم کیے، بلکہ اس امر کی وضاحت کرنا، اپنی علمی ذمہ داری سمجھا کہ ''اگر فقیر سے قوانین فطرت سے سمجھنے میں غلطی ہوئی ہے یا استقرا و تصفح میں خطالاحق ہوئی ہے تو البتہ ایسی حالت میں وہ اصول قائم کردہ بھی غلط ہوں گے۔'' (کاشف الحقائق، ص 48) اس طرح اثر کے یہاں پہلی دفعہ اردو تنقید 'خود آگاہ' ہوتی ہے۔ اردو تنقید کی 'یہ خود آگاہی' دو سطحوں پر ہے۔ پہلی سطح پر تنقید اس شعور کی حامل ہوئی ہے کہ وہ نظری اور عملی پہلوؤں میں منقسم ہے۔ نظری پہلو، عملی پہلو پر زمانی ہی نہیں اقداری فوقیت بھی رکھتا ہے۔ پہلے اصول وضع ہونے چاہئیں، بعد ازاں ان اصولوں کی روشنی میں ادب کا مطالعہ ہونا چاہیے۔ اصول درست ہوں گے اور ان کے اطلاق میں خطا نہیں ہوگی تو ادب کے مطالعے سے حاصل ہونے والے نتائج بھی درست ہوں گے۔ اثر سے پہلے، حالی اصول پیش کر چکے تھے اور ان کے اطلاق کی طرف بھی توجہ دے چکے تھے، مگر حالی کی تنقید ان اصولوں کی موجودگی، اصول سازی کے عمل اور اصول اور اطلاق میں نتائجی رشتے سے آگاہ نہیں تھی اور اسی عدم آگاہی نے حالی کے یہاں تضادات کو جنم دیا۔

اثر کی تنقید کی خود آگاہی کی دوسری سطح علمیاتی ہے۔ اثر نے ہر چند تنقید کا لفظ استعمال نہیں کیا، ان کے یہاں سخن فہمی کا لفظ 'تنقید' کے مفہوم میں ملتا ہے مگر وہ پوری طرح آگاہ ہیں کہ تنقید ایک جداگانہ ڈسپلن ہے اور اس کا اپنا نظام اور طریق کار ہے۔ اثر کو یہ آگاہی مغربی تنقید کے مطالعے سے حاصل ہوئی ہے۔ وہ پہلے اردو نقاد ہیں، جنھوں نے تنقید کے مترادف لفظ کرٹسزم اور اس کے خاص مفہوم سے نہ صرف واقفیت بہم پہنچائی ہے، بلکہ یہ باور بھی کرایا ہے کہ یہ فن فارسی اور اردو میں مروج نہیں ہے تاہم بعد ازاں حالی نے مولوی عبدالحق کے نام ایک خط میں لکھا کہ اردو لٹریچر میں درحقیقت اب تک کوئی نمونہ یورپین کرٹسزم کا نہیں، بحوالہ اردو تنقید پر ایک نظر، (ص 221)

> ''وہ فن جسے انگریزی میں کریٹیسزم (criticism) کہتے ہیں، فارسی اور اردو میں نہیں مروج ہے۔ یہ وہ فن ہے کہ جو سخن سنجوں کی کیفیت کلام سے بحث رکھتا

ہے۔ مثلاً اگر کوئی شخص دریافت کرنا چاہتا ہے کہ پوپ (Pope) جو ایک
انگریزی شاعر ہے، کس قابلیت کا سخن سنج تھا تو اس کی شاعری کا ایک پورا
آزادانہ بیان انگریزی تصانیف میں ملے گا۔'' (کاشف الحقائق ،ص 522)

اظہاری تنقید(expressive criticism) کا یہ مفہوم، انگریزی تنقید میں انیسویں صدی میں رائج تھا اور اسے رومانویت پسندوں نے فروغ دیا۔ اظہاری یا' رومانوی تنقید' تخلیق کار کی اس انفرادیت کو دریافت کرتی ہے جس کا سرچشمہ تخلیق کار کا جینئس ہے۔ مثلاً فریڈرک شلیگل کے مطابق:

"Criticism is not to judge works by a general ideal, but
is to search out the individual ideal of every work."2

انگریز رومانوی نقاد بالعموم جرمن نقادوں سے متاثر تھے۔ اثر ان خیالات سے انگریزی نقادوں کے حوالے سے ہی آگاہ ہوئے ہوں گے۔ اثر نے رومانوی تنقید سے تخلیق کار کی انفرادیت کا تصور ہی نہیں لیا، ہر ملک کے ادب کی انفرادیت کا ایک مخصوص تصور بھی لیا۔ جرمن رومانویوں نے تخلیق کار کی انفرادیت اور اوریجنلٹی کے سوال کو کلچر سے جوڑا تھا۔ رچرڈ ہالینڈ نے ہرڈر (Johann Gottfried Hordor) کے خیالات کی وضاحت میں لکھا ہے کہ'' کسی نظم کی تشریح کا مطلب نظم کے اس کردار کو واضح کرنا ہے، جو وہ اپنے مقامی کلچر میں ادا کرتی ہے۔''3 اور اثر لکھتے ہیں:

''یہ امر بدیہی ہے کہ کسی ملک کی شاعری کے حسن و قبح پر کوئی شخص اطلاع
نہیں پاسکتا ہے، جب تک کہ اسے اس ملک کے تقاضائے فطرت اور
معاملات مذہب ،اخلاق، تمدن اور معاشرت وغیرہ سے اطلاع کی شکل حاصل
نہ ہولے۔'' (کاشف الحقائق ،ص 169)

واضح رہے کہ اثر نے شاعر کی انفرادیت اور شاعری کی اوریجنلٹی کا تصور محدود طور پر رومانویت سے لیا۔ اثر کی افتادِ ذہنی رومانیت سے زیادہ نوکلاسیکیت سے ہم آہنگ تھی۔ اس لیے انھوں نے تنقید کا یہ رومانوی/ اظہاری مفہوم تو قبول کرلیا کہ تنقید ایک شاعر کی مخصوص اور منفرد کیفیت کلام اور اس کی تخلیقی قابلیت (جینیئس) پر بحث کا نام ہے اور کیفیت کلام کو کلچر سے منسلک کرنے کا تصور بھی، ایک خاص شکل میں اختیار کرلیا اور اپنی عملی تنقید میں ان دونوں باتوں کو

راہ نما اصولوں کے طور پر ملحوظ بھی رکھا، مگر رومانوی تصور ذات اور اس سے وابستہ فلسفے کی طرف توجہ نہیں دی۔ رومانوی سیلف خودمختار ہستی ہے، جسے غیر معمولی قوتوں کے اپنے دسترس میں ہونے کا یقین ہے۔ یہ قوتیں اس کی تخیلہ میں موجود ہیں یا تخیلہ کے ذریعے ان قوتوں تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اثر کے یہاں تخیلہ کا ذکر نہیں ہے۔ اس لیے نہیں کہ وہ اس سے واقف نہیں تھے، بلکہ اس لیے کہ انھوں نے تخلیق کی جو تھیوری پیش کی ہے، اُس میں تخیلہ کا کوئی کردار نہیں ہے۔

یہ بات بھی نشان خاطر رہا ہے کہ اثر کے یہاں شاعری کی اورینجنلٹی کا تصور بھی ایک حد تک رومانویت اور بڑی حد تک طین (Hippolyte Taine) کی عمرانیاتی تنقید کے تصور سے ہم آہنگ ہے۔ طین نے نسل (Race)، ماحول (Milieu) اور لمحہ حال (Moment) کو ادب کی نقش گو قوتیں قرار دیا ہے۔ اثر جسے تقاضائے فطرت، رواج ملکی، معاملات مذہب، عادات قومی، اخلاق، تمدن اور معاشرت کہتے ہیں، وہ طین کی نسل اور ماحول کی اصطلاحات کے مفہوم کے قریب ہیں۔ مثلاً اثر، عربی شاعری کو ملک عرب کے جغرافیائی تمدن اور رواج ملکی کے پس منظر میں رکھ کر دیکھتے ہیں۔

> ''اس ملک میں نہ کوئی میدان یا کوہ، ایران کشمیر کی طرح پر ازلالہ و نافرمان ہے۔ نہ یہاں بلبل، قمری، نہ فاختہ، طوطی، شاما کوکل، پدا، بھنگراج وغیرہ کی صدائے دلکش کانوں میں آتی ہے۔ لاریب یہاں شاعری کو میدان وسیع حاصل نہیں ہے۔ بس ضرور ہے کہ ایسے ملک کی شاعری محدود صورت ہو۔ چنانچہ اہل عرب کی شاعری جو ایام جاہلیت کی ہے ایسی ہے۔ تمام ان شعرائے عرب کے خیالات ایک تنگ دائرہ کے اندر واقع نظر آتے ہیں۔ اہل عرب مزاج گرم رکھتے تھے۔ جوز ور آور شاعری کے لیے ضروری ہے۔'' (ایضاً ص 176)

اب طین کی نسل اور ماحول کی وضاحت دیکھیے:

> "(The milieu), that is to say, the general, social and intellectual states, determines the species of work of art, (climate) Rain, wind and surge leave room for naught but gloomy and melancholy thought,... (race) some very general disposition of mind and soil, innate and appended by nature to the race."
>
> *(Hippolyte Taine, History of English Literature, p 9-24)*

اثر اور طیبن کے خیالات کے تقابل سے ظاہر ہے کہ اثر نے نسل، ماحول اور لمحہ حال کے تصورات کا ڈھیلا ڈھالا مفہوم لیا ہے اور یہ مفہوم اثر کی اس کلاسیکیت سے ہم آہنگ ہے، جو ان کا تنقید کا بنیادی مزاج ہے۔

اثر نے تنقید کو خود آگاہ بنایا اور اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلا کہ ان کی تنقید منظم صورت اختیار کر گئی۔ اثر کی تنقید کے نظری اور عملی پہلوؤں میں ربط و نظم کی وہ صورت موجود ہے، جس سے ان کے معاصرین کی تنقید محروم ہے۔ وہ جس تنقیدی اصول کو اولاً پیش کرتے ہیں، پوری کتاب میں اس کو ملحوظ رکھتے اور اس کی روشنی میں یونانی، انگریزی، عربی، فارسی اور اردو شاعری کا مطالعہ کرتے ہیں۔ اثر نے ہر چند کتاب میں توازن قائم نہیں رکھا۔ اختصار کی جگہ تفصیل اور تفصیل کی جگہ اختصار سے کام لیا ہے۔ مثلاً جغرافیے اور تمدن کو غیر ضروری تفصیل سے پیش کیا اور بعض نظموں کے خلاصے درج کر دیے ہیں، جن کی حیثیت، ان نظموں کے تعارف کی ہے، گو ان پر رائے مختصراً دی ہے، تاہم یہاں شروع سے آخر تک کوئی تضاد پیدا نہیں ہوتا ہے۔ اپنے تنقیدی اصول کو برابر نظر میں رکھتے اور موزوں مقام پر اس کو دہراتے چلے جاتے ہیں۔

اثر کا تنقیدی اصول انہی کے لفظوں میں دیکھیے:

> "شاعری حسبِ خیال راقم رضائے الٰہی کی ایسی نقلِ صحیح ہے، جو الفاظ بامعنی کے ذریعہ سے ظہور میں آتی ہے۔ رضائے الٰہی سے مراد فطرت اللہ ہے اور فطرتِ اللہ سے مراد وہ قوانین قدرت ہیں جنھوں نے حسبِ مرضی الٰہی نفاذ پایا ہے اور جن کے مطابق عالم درونی و بیرونی نشو و نما پا گئے ہیں۔ پس جاننا چاہیے کہ اسی عالم درونی و بیرونی کی نقل صحیح جو الفاظ بامعنی کے ذریعہ عمل میں آتی ہے، شاعری ہے۔" (کاشف الحقائق، ص 51)

اثر کے نزدیک "تبعیت فطرت اللہ" کڑا اصول ہے۔ یہ اصول نہ صرف شاعر کو ناشاعر سے الگ کرتا ہے، بلکہ شاعرانہ مرتبے کا تعین بھی اسی اصول کو برتنے کی صلاحیت سے ہوتا ہے۔ جو شاعر عالم درونی و بیرونی کے مشاہدات صحیحہ کے بعد رضائے الوہی کی نقل صحیح، الفاظ بامعنی میں جتنی کامیابی سے کر لیتا ہے وہ اتنا ہی بڑا شاعر ہے۔ اثر نے عالم بیرونی و درونی کی تقسیم کی بنیاد پر objective اور subjective شاعری کی تقسیم کی ہے، جسے وہاب اشرفی اور ادیب سہیل

نے۔ (کاشف الحقائق، مشمولہ اوراق، فروری تا مارچ 1995، ص 100) بجا طور پر اثر کی اولیات میں سے قرار دیا ہے۔

شاعری کے نقل ہونے اور اس کے داخلی و خارجی میں تقسیم ہونے کا تصور اپنی اصل میں مغربی ہے۔ اثر نے اسے علم کلام کی زبان میں پیش کیا ہے۔ اثر کے معاصرین نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے تابع ہونے کی وجہ سے مغربی تصورات کو ان کی مغربی شکل (جیسی بری بھلی وہ تصور کرسکتے تھے) میں قبول کر رہے تھے، مگر اثر نے مغربی تصورات کی مشرقی فکر سے تطبیق کی ہے۔ اس عہد کی 'اے پس تیم' کا اہم عنصر تطبیق تھا۔ سرسید نے جب کہا تھا کہ "حال کے معقول جدیدہ اور منقول اسلامیہ قدیم کی تطبیق میں کوشش کی جاوے۔" (حالات سرسید، جلد 7، ص 215) تو انھوں نے اپنے عہد کی 'اے پس تیم' کو انتہائی داخلی سطح پر مَس کرنے میں کامیابی حاصل کی تھی، یہ دوسری بات ہے کہ وہ توازن قائم نہ رکھ سکے اور منقول اسلامیہ قدیم کے نسیاً منسیاً کا نعرہ بھی بلند کیا اور عملاً مابعد الطبیعیات کو قائم رکھا ہے اور جس انداز میں قائم رکھا ہے، وہ ردِ عمل کا انداز نہیں ہے۔ اگر وہ مغربی فکر کے ردِ عمل میں مشرقی فکر کا احیا کرتے تو ایک دوسرے انداز میں نوآبادیاتی آئیڈیالوجی کے زیر اثر ہوتے، یعنی ان کے طرزِ عمل کا رُخ نوآبادیاتی آئیڈیالوجی متعین کر رہی ہوتی اور اس طرزِ عمل کی ساری قوت بھی مذکورہ آئیڈیالوجی، اپنے خلاف مزاحمت ابھار کر مہیا کر رہی ہوتی۔

اثر نے شاعری کی تعریف میں، یونانیوں کے تصورِ کائنات اور مائی می سس کے نظریے، اٹھارویں صدی کے یورپی نظریہ فطرت اور مسلم مابعد الطبیعیات کو باہم آمیز کر دیا ہے۔ عالم بیرونی و درونی کی تقسیم کا تصور یونانیوں سے ماخوذ ہے۔ افلاطون نے دنیا کو عالم امثال (اعیان) کی نقل کہہ کر بیرونی اور درونی عالموں میں تقسیم کی بنیاد رکھی تھی۔ ارسطو نے اس کے جواب میں ہیئت (Form) اور جوہر (Substance) میں ثنویت ابھاری۔ بعد کے مسلم اور یورپی فلسفے میں مادی اور غیر مادی، جسمانی اور روحانی عالم کی تقسیم ایک عمومی تصور میں ڈھل گئی، جس نے فلسفے میں مادیت اور مثالیت کے دبستانوں کو جنم دیا۔ اثر کے نزدیک عالم مادہ ہے کہ جو صفت ابعاد ثلثہ (طول، عرض، عمق) کا حامل ہے، جس کا ادراک حواس خمسہ سے ہوتا ہے اور عالم غیر مادی سے مراد وہ تمام امور ذہنیہ ہیں، جو ابعاد ثلثہ نہیں رکھتے اور جو عالم الوہیت سے قریب ہے۔ اس عالم کے ادراک کے لیے انسان کو باقی حواس ملے ہیں۔ مثلاً ان میں سے ایک کا کام یہ ہے کہ

حواس خمسہ کے ذریعے سے عالم فی الخارج کو درک کرے۔ دوسرے کا کام یہ ہے کہ جو اس سبیل سے اشیائے فی الخارج کے صورۃ فی الذہن قائم ہوں، ان کو اپنی حفاظت میں رکھے۔ تیسرے کا کام یہ ہے کہ ان محفوظ صورتوں کو آپس میں ترکیب دے اور ان سے صور مرکبہ قائم کرے۔ چوتھے کا کام یہ ہے کہ ان صورتوں کو ایک دوسرے سے تمیز کرے۔ پانچویں کا کام یہ ہے کہ تمیز کے بعد ان میں تجویز کو دخل دے۔ اس طرح مختلف قویٰ کی مختلف خدمتیں ہیں۔ سوائے ایسے قوائے فعلیہ کے قوائے اخلاقیہ ہیں اور قوائے اخلاقیہ یا حمیدہ ہیں یا ذمیمہ، علاوہ ان قوائے اخلاقیہ کے واردات قلبیہ ہیں، جن سے قوائے دماغیہ کو کوئی تعلق نہیں اور ان واردات قلبیہ سے اہم امور وحی سے متعلق ہیں۔ (کاشف الحقائق، ص 83-82) اثر کا عالم مادی و غیر مادی کا تصور عموماً اور غیر مادی عالم تک رسائی کے حواس کا تصور مسلم فلسفے سے ماخوذ ہے۔ انھوں نے ان حواس اور قوا کی جو تشریح کی ہے، وہ بالترتیب، حس مشترک، متصورہ، متخیلہ اور عقلیہ ہیں۔ اثر نے یہ تو بتایا ہے کہ شاعری کا تعلق دونوں عالموں سے ہے، مگر یہ وضاحت نہیں کی کہ کون سی حس یا قوا شاعری کی تخلیق کا فریضہ انجام دیتے ہیں؟ اگر دونوں عالموں کے ادراک کے حواس جدا جدا ہیں، جیسا کہ اثر نے بھی کہا ہے تو دونوں عالموں سے متعلق یعنی خارجی اور داخلی شاعری کی تخلیق کے ذرائع (حواس) بھی الگ الگ ہونے چاہئیں۔ اثر کی تنقید اس سوال کو نہیں چھیڑتی۔

اثر دونوں عالموں کی درجہ بندی بھی کرتے ہیں۔ عالم غیر مادی کو مادی عالم پر اشرف قرار دیتے ہیں۔ یہاں بھی وہ مسلم فلسفے کی روایت کو قائم رکھتے ہوئے عالم غیر مادی کو عالم اکبر اور مادی عالم کو عالم اصغر قرار دیتے ہیں اور رائے دیتے ہیں کہ واردات روحانی انجام کار عالم فی الخارج کو مادیت سے بری کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ منطقی طور پر اثر کو اس شاعری کو بھی افضل قرار دینا چاہیے تھا جو عالم خارج سے تعلق رکھتی ہے مگر وہ خارجی اور داخلی دونوں طرح کی شاعری کو یکساں اہمیت دیتے ہیں، تاہم بڑا شاعر اسے قرار دیتے ہیں، جو بیک وقت خارجی اور داخلی مضامین پر یکساں قدرت رکھتا ہو۔ یہ شعراء ہومر، ورجل، فردوسی، شیکسپیئر، ملٹن، میر انیس، بالمیکی، ویاس اور کالیداس ہیں۔

عالم خارجی و داخلی دونوں، اثر کے نزدیک رضائے الٰہی سے وجود میں آتے ہیں۔ دونوں عالم قوانین کے حامل ہیں۔ یہ قوانین از خود نہیں مرضی الٰہی سے نافذ ہوتے ہیں۔ اثر کا یہ استدلال دراصل اس کے عہد میں جاری فطرت کے مغربی تصورات کی تشریحات کے جواب

میں ہے۔فطرت کا لفظ اردو میں نیچر کے مفہوم میں رائج ہے۔ مغرب میں نیچر کے درجنوں مفاہیم ہیں، مگر دو معانی بنیادی ہیں:

> "First, nature is the sum of what we can perceive, the world natural object the forms of nature, but nature also means the principle or power that animates or even creates the objects of nature, and we speak of the laws of nature, sometimes spelt nature.
>
> *(A Handbook to English Romanticism, p 185)*

یعنی مناظرِ فطرت اور قوانینِ فطرت، خارجی فطرت اور داخلی فطرت۔ یہ سوال فلسفے میں افلاطون سے زیر بحث چلا آرہا ہے کہ خارجی عالم اور داخلی عالم (جسے وہ اعیان کہتا ہے) میں کیا رشتہ ہے؟ افلاطون نے اعیان کو اصل اور مناظرِ فطرت کو ان کا ظل کہا تھا۔ اعیان دراصل وہ امثال (اور فارم) ہیں، جو اپنے آپ میں مکمل اور خود مکتفی، مگر خارجی عالم ان پہ منحصر ہے۔ نوافلاطونیت، عہدِ وسطیٰ کے عیسائی فلسفیوں (خصوصاً سینٹ آگسٹائن) نے فطرت میں جمالِ خدا کو دیکھا اور مسلمان اشراقی فلاسفہ نے بھی کائنات کو خدا کا سایہ یا عکس سمجھا، مگر جدید مغربی سائنس، خصوصاً نیوٹن کے عہد سے اس تصور کی قائل ہے کہ فطرت کی مابعدالطبیعیاتی تعبیر درست نہیں۔ چارلس سنگر کے مطابق یہ نیوٹن تھا، جس نے یہ کہا کہ کائنات میں مستقل قوانین کام کر رہے ہیں۔ جو قوت پتھر کو نیچے کھینچتی ہے، وہی قوتِ جاذبہ ستاروں کو اپنے مدار میں ہی رکھتی ہے اور نیوٹن کے زمانے سے ہی یہ بات مغربی سائنس نے قبول کرلی کہ کائنات، (فطرت) 'خودمختار عقلیت' کی حامل ہے اور یہ خود سے باہر کسی روحانیت سے متعلق نہیں ہے۔ گویا عہدِ وسطیٰ کے عیسائی اور مسلم فلسفیوں نے فطرت و کائنات کو خدا پر منحصر قرار دیا تھا۔ جدید مغربی سائنس نے اس عقیدے پر کاری ضرب لگائی۔ اُنیسویں صدی میں خودمختار و خود مکتفی فطرت کا تصور ہی ہندوستان پہنچا۔ سرسید اور ان کے حلقے کے لوگوں نے فطرت کے اسی تصور کو بالعموم قبول کیا تاہم اسے 'اسلامائز' کرنے کی کوشش کی۔ اثر کا داخلی و خارجی عالموں کو رضائے الوہی سے تعبیر کرنے کا مطلب اس کے سوا کچھ نہیں کہ وہ مغربی سائنس کے تصورِ فطرت کا یہ پہلو تو قبول کر رہے تھے کہ فطرت اپنے اندر قوانین رکھتی ہے، مگر وہ عہدِ وسطیٰ کے فلاسفر کی طرح ان قوانین کو خدا کی مرضی پر منحصر قرار دے رہے تھے۔ جدید و قدیم کی تطبیق کا یہی طریقہ اثر کو سوجھا۔ مگر کیا یہ اس چیلنج کا ٹھیک ٹھیک جواب تھا جو انیسویں صدی کے نوآبادیاتی ہندوستان کو درپیش

تھا۔ ٹھیک ٹھیک جواب تو اب تک نہیں دیا جاسکا۔ ایک حد تک جواب ضرور تھا اور اس جواب میں مشرقی ثقافت کی اساس کو قائم رکھنے کی حکمت عملی مضمر ہے۔

اثر نے مائی می سس کے یونانی الاصل نظریے کو قبول کرتے ہوئے، شاعری کو نقل قرار دیا ہے۔ اس نقل کو نقل صحیح کہا ہے، جو الفاظ بامعنی کے ذریعے ممکن ہے۔ مائی می سس کے نظریے میں مواد اور ہیئت کی دوئی کا تصور مضمر ہے۔ اثر بھی دوئی کے اس تصور سے اتفاق کرتے ہیں، مگر دوئی کو ختم کرنے کے لیے نقل صحیح، کی تجویز دیتے ہیں۔ نقل صحیح مغربی نوکلاسیکیت میں just کے نام سے موسوم ہے اور اس کا مفہوم ایک ایسے امیج کی تلاش ہے، جو اصل کے بالکل مطابق ہو۔ اثر کے 'الفاظ بامعنی نوکلاسیکیت کے accurate image کے متبادل ہیں۔'' رچرڈ بار بینڈ کہتے ہیں:

> "Form the strict neoclassical point of view, the important term is "just', the image must be accurate accordingly to the standards of verisimilitude."
>
> *(Literary History from Plato to Barthes, P)*

الفاظ بامعنی یا 'درست امیج' نوکلاسیکیت کا آئیڈیل تھا۔ الفاظ بامعنی کی تلاش عقلی رویے سے ممکن ہے۔ نوکلاسیکیت نے اسی لیے عقلیت پسندی کو اختیار کیا۔ عقلی رویے کے ذریعے ان اصولوں کی تلاش کی گئی اور جن کی بنیاد پر عظیم فن پارے وجود میں آئے ہیں۔ نوکلاسیکیت نے انھی اصولوں کی ٹھیک ٹھیک نقل کو ضروری قرار دیا اور یہ نقل بھی عقلی رویے سے ممکن ہے۔ نوکلاسیکیت میں اسی لیے مائی می سس کو کلیدی اہمیت ملی۔ اثر کا الفاظ بامعنی کے ذریعے نقل صحیح پر اصرار کرنا اور اپنی کتاب میں ہومر سے لے کر میرانیس تک بڑے شعرا پر تفصیل سے لکھنا، اُن کے نوکلاسیکی رویے پر دلالت کرتا ہے۔ لاریب اردو کی شاعری فارسی کی شاعری پر من جمیع الوجود بہت غالب آجاتی۔ (کاشف الحقائق، ص 350) گویا بڑی شاعری کی تخلیق کا اصول، بڑی شاعری کے اصولوں کی نقل ہے۔ یوں فارسی میں سوائے فردوسی کے بڑی شاعری کے نمونے نہیں ہیں، مگر سنسکرت میں ہیں، اس لیے اردو شاعری میں کوئی ہومر، کوئی شیکسپیئر، کوئی کالی داس، کوئی دانتے نہیں ہے۔ نوکلاسیکی رویہ (رومانویت کے مقابلے میں) میکانکی رویہ ہے۔ یہ فطرت اور فن پاروں کے قوانین کے مستقل، اٹل اور ناقابل تغیر ہونے میں یقین رکھتا ہے۔ اگر قوانین مستقل نہ ہوں تو نہ ان کی تفہیم کی جاسکے اور نہ ان کی نقل صحیح ممکن ہو۔ مستقل قوانین کا فہم اور ان کی نقل صحیح mimetic ہے جس کے لیے قوت متخیلہ نہیں، قوت متصورہ درکار ہے۔ اثر کے

یہاں قوت متخیلہ کا ذکر اس لیے نہیں کہ یہ قوت مائی می سس یا نقل صحیح میں حائل ہوتی، یعنی خود نئی چیزیں تخلیق کرنے کی طرف مائل ہوتی ہے، مگر قوت متصورہ کے کردار کو واضح نہ کرنا، ناقابل فہم ہے۔ نوکلاسیکی رویہ اور اثر کی تنقید اس سوال کا جواب بھی نہیں دیتی کہ اگر عقل صحیح ہی بڑے ادب کی تخلیق کا ذریعہ ہے تو یونان اور سنسکرت نے بغیر نقل کے کیوں کر بڑا ادب، محض مقامی جینئس سے پیدا کرلیا۔ مگر اثر کا نوکلاسیکی، میکانکی، عقلی رویے کو قبول کرنے کا جواز تھا کہ نقل صحیح ہی اردو تخلیقی ذہن کو اس انتشار سے بچا سکتی تھی جو 'ادھورے انگریزی دانوں' کی وجہ سے پھیلا ہوا تھا۔

داخلی (subjective) اور خارجی (objective) شاعری کا تصور اور دونوں میں فرق اثر کی اولیت میں سے ہے۔ اثر نے داخلی و خارجی کا تصور تو مغربی تنقید سے لیا ہے، مگر ان دونوں میں فرق اور اطلاق کا طریقہ اثر کا اپنا ہے۔

انگریزی تنقید میں داخلی و خارجی شاعری کا تصور مابعد کانٹین جرمن نقادوں کے ذریعے پہنچا۔ جان رسکن نے اپنے مشہور مقالے Of Pathetic Fallacy (1856) میں داخلی و خارجی کی اصطلاحات پر چوٹ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ان مابعد الطبیعیاتی اصطلاحات کی وجہ سے جرمنوں کی 'کند ذہنیت' (dullness) اور انگریزوں کی تصنع پسندی (affectation) کئی گنا بڑھ کر ہمارے یہاں رائج ہوگئی ہیں۔ دراصل یہ تھا کہ جرمن مثالیت پسند فلسفے نے اشیا کے ادراک کو موضوعی عمل قرار دیا اور یہ احساس ابھارا کہ اشیا معروضی طور پر وجود نہیں رکھتیں، ان کے وجود کا انحصار فرد کے ادراک پر ہوتا ہے۔ اسی بنیاد پر شاعری کی تقسیم بھی کی گئی۔ ایک قسم کی شاعری یا ادب وہ ہے، جس میں مصنف خود شامل ہوتا ہے اور دوسرا ادب وہ ہے، جس سے مصنف الگ ہوتا ہے۔ جے۔ اے۔ کڈن کی وضاحت کے مطابق:

> "Subjectivity, when applied to writing, suggests that the writers is primarily concerned with conveying personal experience and feeling.. objectivity suggests that the writer is 'outside' of and detached from what he is writing about, has expelled himself from it, is writing about other people rather than about himself."
>
> *(Dictionary of Literary Terms & Literary Theories, p927)*

گویا مغربی تنقید میں داخلی و خارجی شاعری کا فرق، تحریر میں مصنف کی شرکت و عدم

شرکت کی بنیاد پر ہے۔ مصنف کی شرکت کے نتیجے میں جو ادب وجود میں آئے گا، وہ بالعموم شخصی تجربات، احساسات کو پیش کرے گا اور مصنف کی اپنی تحریر سے علیحدگی کا ثمر خارجی واقعات و مظاہر کی غیر شخصی اسلوب میں ترجمانی ہوگی۔ داخلی ادب غنائی شاعری، آپ بیتی اور سوانحی افسانہ و ناول پر مشتمل ہوگا جب کہ خارجی ادب کے دائرے میں وہتقانی شاعری، رزمیے، ڈرامے، معاشرتی و تاریخی ناول شامل کیے جاسکتے ہیں۔ اس کے مقابلے میں اثر نے داخلی و خارجی شاعری کا فرق عالم بیرونی و درونی کی بنیاد پر کیا ہے، جو اپنی اصل میں مابعدالطبیعیاتی ہے۔

اثر کے نزدیک خارجی شاعری کے اکثر بیانات رزم، بزم، جلوس، فوج، تزک، احتشام، بساتین، باغ، قصور، چمن، گلزار، سبززار، لالہ زار، جبال، بحور، صحرا، دشت، بیابان، ریگستان، خارستان، جنگل، آبستان، چشمے، ہوا، برق، باراں، سیل، برف، شفق، سحر، شام، روز و شب، شمس، قمر، سیارے، ثوابت، قطب، بروج و دیگر اشیائے خارج سے متعلق ہوتے ہیں۔ (کاشف الحقائق، ص 84) اور داخلی شاعری "تمام تر ایسے مضامین سے متعلق ہوتی ہے، جس کو سراسر امور ذہنیہ سے سروکار رہتا ہے۔ یہ شاعری انسان کے قوائے داخلیہ اور واردات قلبیہ کی کیفیتوں کی مصوری ہے۔" (ایضاً، ص 84) ظاہر ہے یہ تصریح داخلی و خارجی شاعری کے مغربی تصور سے مختلف ہے۔ اثر کے مطابق مادی و غیر مادی عالم کے قوانین مستقل ہیں۔ بنابریں، انسان کے قوائے داخلیہ اور واردات قلبیہ، شخصی اور انفرادی نہیں، 'انسانی' اور 'آفاقی' ہیں۔ جب کہ مغربی تصور واردات قلبیہ کو انفرادی قرار دیتا ہے۔ اثر کے بیان سے یہ تصور تو ملتا ہے کہ کچھ شعرا مزاجاً داخلی شاعری کے (جیسے لارڈ بائرن اور میر تقی میر) اور کچھ خارجی شاعری کے (جیسے والٹر اسکاٹ اور نظیر اکبر آبادی) اور بعض دونوں قسم کی شاعری (جیسے ہومر، ورجل، فردوسی، شیکسپیر، ملٹن، میر انیس، بالمیکی، ویاس، کالی داس) کے اہل ہوتے ہیں اور یہ اہلیت دراصل علم خارجی و داخلی کی صحیح دانست اور ان کی جمعیت سے عبارت ہے، مگر اثر اس امر کے قائل نظر نہیں آئے کہ ہر شاعر ایک الگ واردات قلبی، منفرد احساس رکھتا ہے۔ اثر کے نزدیک غزل داخلی صنف سخن ہے اس میں شاعر واردات قلبیہ کا اظہار کرتا ہے یہ واردات قلبیہ ہر چند شخصی سطح پر محسوس کی جاتی ہیں مگر یہ دیگر افراد انسانی کے امور ذہنیہ اور واردات قلبیہ پر بھی صادق آتی ہے۔

اثر کی نوکلاسیکیت انھیں شاعری کو آفاقی تصور قائم کرنے کی تحریک دیتی ہے۔ اثر شاعری کو من حیث المجموع، آفاقی سمجھتے ہیں۔ اسی لیے وہ شاعری کے جن اصولوں کو پیش کرتے ہیں انھیں دنیا کے بڑے شعرا کے یہاں کارفرما دیکھتے ہیں۔ گویا شاعری کا مستقل جوہر ہے۔ یہ جوہر جغرافیائی اور تمدنی پس منظر کے فرق کے باوجود قائم رہتا ہے۔

اثر نے داخلی اور خارجی دونوں طرح کی شاعری کے لیے تبعیت فطرت، کے اصول کی پابندی کو لازم قرار دیا ہے۔ تبعیت فطرت، اثر کی تنقید کی اہم اصطلاح قرار دی جاسکتی ہے۔ اس سے وہ عالم بیرونی و درونی کے تقاضوں کا ملحوظ رکھنا مراد لیتے ہیں۔ انگریزی میں اس اصطلاح کے قریب اگر کوئی مفہوم ملتا ہے تو رسکن کا مفہوم ہے جو اس نے جذباتی مغالطے (Pathetic Fallacy) میں پیش کیا ہے۔ رسکن نے واضح کیا ہے کہ شدید جذباتی کیفیت انسانی عقل کو پراگندہ کردیتی ہے اور انسان خارجی اشیا کا غیر حقیقی اور باطل تصور قائم کرلیتا ہے۔ اس کی مثال میں وہ ایک نظم کی یہ لائنیں پیش کرتا ہے:

"The rowed her in cross the rolling foam-the cruel,

crawling foam."

رسکن کا اعتراض ہے کہ جھاگ نہ رینگتا ہے نہ ظالم ہے، سے جذباتی مغالطے کے تحت ایسا سمجھا گیا ہے۔ جذباتی مغالطہ جھاگ سے وہ صفات منسوب کرتا ہے، جو انسانی یا کسی اور مخلوق کی ہیں اس کی اپنی نہیں ہیں۔ یوں جذباتی مغالطہ جھاگ کی اصلیت تک پہنچنے میں مزاحم ہوتا ہے۔ اس کے مقابلے میں رسکن دانتے کی وہ لائن پیش کرتا ہے، جو ارواح کے نیچے گرنے کا دراصل امیج ہے۔ as dead leaves flutter from a bough رسکن کے مطابق یہ حقیقی اور درست امیج ہے، کہ ارواح پتوں کی طرح ہلکی، نحیف تھیں اور ان پر افسردگی اور آب کا وہی غلبہ تھا جو مردہ پتوں پر شاخ سے جھڑنے پر طاری ہوتا ہے۔ گویا دانتے نے مردہ پتے کی نطرت کا لحاظ رکھا ہے، اسے جذباتی شدت کے تحت مسخ نہیں کیا۔ اثر کے اس جملے کا کم وبیش مفہوم یہی ہے۔ ''شاعری کے واسطے تبعیت فطرت واجبات سے ہے۔ جو شاعر فطرت کی پیروی سے عاجز ہے۔ اس کو لازم ہے کہ شعر نہ کہے، کچھ اور کام کرے۔ بغیر تبعیت فطرت کلام مقبول اہل مذاق نہیں ہوسکتا۔'' (کاشف الحقائق، ص 360) غالب کا یہ شعر مثالاً پیش کرتے ہیں:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا

اثر جب 'تبعیت فطرت' کو اصول بنا لیتے ہیں تو از خود وہ شاعری کم رتبہ قرار پاتی ہے، جس میں شوکت لفظی، غیر ضروری مبالغہ، محض رعایت لفظی، نہ ہو۔ اثر نے اپنی عملی تنقید میں اس وضع کی شاعری (بعض عربی قصائد، فارسی غزلیات، ذوق و ناسخ کی شاعری) کو تنقید کا نشانہ بنایا ہے۔ سوال یہ ہے کہ یہ کیسے معلوم ہو کہ کوئی شاعر 'تبعیت فطرت' کے اصول پر عمل پیرا ہے یا نہیں؟ اثر اس کے جواب میں کہتے ہیں کہ سخن فہم (نقاد) کے لیے لازم ہے کہ وہ شاعر سے زیادہ عالم درونی و بیرونی کا علم رکھتا ہو اور یہ علم میکانکی نوعیت کا، محض معلومات کا انبار نہ ہو، بلکہ ایک ایسی ترتیب و تنظیم کے تحت حاصل کیا جائے کہ یہ سخن فہم کو 'حکیمانہ نظر' سے سرفراز کر سکے۔ یعنی علم، نظر میں بدل جائے۔

اثر کے ان خیالات سے یہ شائبہ ہوتا ہے کہ یہاں اثر حالی سے متاثر ہیں۔ یہ شائبہ اس وقت یقین میں بدلنے لگتا ہے جب کاشف الحقائق میں 'نیچرل شاعری' کی اصطلاح بھی نظر آجاتی ہے۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ اثر حالی کا تتبع نہیں کر رہے تھے۔ حالی کا جواب لکھ رہے تھے۔ ڈاکٹر عبادت بریلوی کی یہ رائے سخت مغالطہ آمیز ہے کہ ''بعض خیالات کے اظہار میں ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ انھی خیالات کو دہرا رہے ہیں، جن کو حالی اس سے قبل پیش کر چکے تھے۔ (اردو تنقید کا ارتقا، ص 255) حالی مجموعی طور پر اردو غزل کی اس شعریات کو تنقید کا نشانہ بنا رہے تھے، جو غزل نے صدیوں کے تہذیبی عمل کے بعد تشکیل دی تھی۔ حالی جن بنیادوں پر غزل پہ تنقید کر رہے تھے، وہ مغربی تھیں۔ حالی مغربی ادب اور مغربی تہذیب کا ادھورا اور بالواسطہ علم ہی نہیں رکھتے تھے، بلکہ مغربی ادب و تہذیب کے صرف اسی حصے کا علم رکھتے تھے، جو ہندوستان پہنچا تھا اور جو نہ اصل مغربی ادب تھا نہ اصل یورپی تہذیب تھی۔ اثر کا امتیاز یہ ہے کہ وہ مغرب کا نسبتاً وسیع اور براہ راست علم رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے اردو غزل کی تہذیبی شناخت اور اس کی حقیقی شعریات کے تحفظ کی کوشش کی۔ حالی کا غزل پہ عشقیہ ہونے کا اعتراض تھا، اس کے مقابلے میں ہی نیچرل شاعری کا تصور لایا گیا تھا۔ اثر نے غزل کے عشقیہ ہونے کو ہی اس کی شعریات کا مرکزی اصول ٹھہرایا۔ لگتا ہے کہ داخلی شاعری کا تصور غزل پر حالی کے حملوں کے جواب میں ہی پیش کیا گیا۔ اس ضمن میں خود اثر کو سنیے:

"اب غزل سرائی کے مادے میں آخر عرض راقم یہ ہے کہ اس زمانہ میں تقاضائے سلطنت سے انگریزیت نے ایسی تاثیر پھیلائی ہے کہ ہر شے جو ملکی وضع، ترکیب، ساخت، روش وغیرہ کی ہے۔ تنگ چشموں کی آنکھوں میں ذلیل اور خوار نظر آتی ہے۔ جن حضرات نے علوم یورپ حاصل کیے ہیں، ان کا انقلاب مذاق چنداں حیرت انگیز نہیں ہے مگر تعجب ان حضرات سے ہے جو نہ انگریزی جانتے ہیں نہ فرانسیسی، مگر صحت وعدم صحت مذاق پر بحث کرنے کو مستعد ہو جاتے ہیں اور ہندوستانی علوم وفنون کی خدمت بے دھڑک کرنے لگتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ ملکی شاعری میں معائب ہیں مگر یورپین شاعری بھی عیوب سے پاک نہیں ہے۔ یورپین شاعری کے عیوب ایسے حضرت کو سجھائی نہیں دیتے۔ درحقیقت یہ ہے کہ انھیں یورپین شاعری کے عیوب کیوں کر نظر آئیں، جب ان کا اطلاع کوٹ، پتلون، کرسی، میز، چھری، کانٹے وغیرہ کے اندر محدود ہے۔ ایسے حضرات کو ہومر، ورجل، ہارس (ہورس)، ڈینٹی (دانتے)، شیکسپیر، ملٹن، شیلی، بیرن (بائرن)، ٹینی سن وغیرہم کے حسن وقبح سے کیا خبر ہے۔ ایسے حضرات غزل سرائی کے مادے میں جو جو صورتیں اصلاح کی بتاتے ہیں، ان کی نسبت یہی کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے غزل سرائی کی خوبیوں کو بعجز طبیعت کے باعث درک نہیں کیا ہے ان پر انگریزی کا جہل مرکب ایسا سوار ہو رہا ہے کہ جب تک ان کے خیال کے مطابق انگریزی مذاق کے ساتھ غزل سرائی نہیں کی جائے تب تک غزل سرائی مطبوع رنگ پیدا نہیں کر سکتی۔ ان حضرات میں سے بعض فرماتے ہیں کہ غزل میں ہمیشہ عشقیہ مضامین باندھے جاتے ہیں، جو مہذب تہذیب ہوا کرتے ہیں۔ لازم ہے کہ ایسے مضامین کے عوض، وعظ، پند، نصیحت، اخلاق، تمدن اور نیچر کی باتیں موزوں کی جائیں۔ ایسے معترضین کی خدمت میں عرض راقم ہے کہ غزل وہ صنف شاعری ہے کہ جو مضامین عشقیہ کے لیے موزوں کی گئی ہے اور اس کا تقاضا ہی یہ ہے کہ اس میں اعلا درجے کے واردات قلبیہ، معاملات روحیہ اور امور ذہنیہ حوالہ قلم کیے جائیں۔ (کاشف الحقائق، ص 65-364)

یہ اقتباس حالی اور امداد امام اثر کی تنقید کے رشتے پر مزید کسی تبصرے کی گنجائش نہیں چھوڑتا۔ بس ایک بات کہنا مناسب ہوگا کہ اثر کے نزدیک شاعری کے اخلاقی ہونے کا مطلب محض 'نیچرل مضامین' (خارجی اور فطری مناظر، اخلاق و پند وغیرہ) پیش کرنا ہرگز نہیں ہے اور نہ اس سے اخلاق کی اصلاح ہو سکتی ہے۔ اثر شاعری کی اصلاح کے بجائے، شاعری کے تنقیدی فہم کی اصلاح کرتے نظر آتے ہیں اور اس ضمن میں ایک تو وہ تصور اخلاق اپنے معاصرین سے مختلف رکھتے ہیں، دوم ان کے یہاں تبعیت فطرت کا اصول، شاعری کو ازخود اخلاقی بنا دیتا ہے۔ اثر کے نزدیک اخلاق کا مطلب، اپنی تبعیت کے قوائے ذمیمہ کی اصلاح ہے۔ انسان کی طبیعت سے خشونت دفع کرنے کا وسیلہ شاعری سے بہتر کوئی دوسرا طریقہ نہیں ہے۔ (ایضاً ص 102) مگر اثر یہ شرط عائد کرتے ہیں کہ صرف اسی شخص کی اخلاقی اصلاح ہو سکتی ہے، جو شاعری کا مذاق صحیح ازروئے فطرت رکھتا ہو۔ جس کا صاف مطلب ہے کہ شاعری کے ذریعے عمومی انسانی اخلاقی اصلاح ممکن ہی نہیں ہے۔ نیز اگر شاعری (خارجی یا داخلی) تبعیت فطرت پر عمل پیرا ہے، تو گویا وہ حقیقت ہے اور حقیقت کا ادراک انسان کو ذمیمہ صفات سے نجات دلا کر حمیدہ اوصاف سے ہم کنار کرتا ہے۔ یعنی 'صحیح' کی صحیح ترجمانی آدمی کو صحیح سے ہم کنار کرتی ہے۔ ایک حد تک یہ تصور ارسطو کے اخلاق کے نظریے کے قریب ہے، جو اس کے نظریہ کتھارسس کی بنیاد بھی ہے۔ ارسطو کے نزدیک ہر تخلیقی اور عقلی سرگرمی، خیر کے حصول میں کوشاں ہوتی ہے اور خیر کے حصول کی خواہش ہی ان سرگرمیوں کی محرک ہوتی ہے۔[7] یعنی خیر اور اخلاقی تصور کسی تخلیقی سرگرمی پر باہر سے عائد نہیں کیا جاتا۔ یہ اس سرگرمی کی روح میں موجود ہوتا ہے۔ بشرطیکہ سرگرمی حقیقی ہو، اسے گہرے داخلی دباؤ اور غیر معمولی ارتکاز کے ساتھ انجام دیا جائے۔ آج اس تصور اخلاق کو قبول کرنا مشکل نظر آتا ہے کہ اب تمام سرگرمیوں کو ایک ایسے ڈسکورس کے تابع سمجھا جاتا ہے، جنھیں متعدد سماجی قوتیں کنٹرول کرتی ہیں، مگر اس زمانے میں جب انسان کی باطنی آزادی کا تصور پختہ تھا اور انسانی باطن کو منبع خیر سمجھنے میں عقیدہ بھی موجود تھا، مذکورہ تصور خیر بھی برحقیقت تھا۔ اثر انسانی باطن کے منبع خیر ہونے میں یقین رکھتا تھا اور یہی شاعری کا سرچشمہ بھی ہے۔ "اہل اطلاع سے پوشیدہ نہیں ہے کہ شاعری کو روحانیت سے تمام تر تعلق ہے اور حقیقت یہ ہے کہ سچی شاعری خلوص، جوش، سوز و گداز سے عبارت ہے۔" (کاشف الحقائق ص 177)

حواشی

1. اثر کو سرسید، حالی اور شبلی سے متاثر قرار دینے کی بدعت کا آغاز غالباً عبادت بریلوی سے ہوتا ہے۔ عبادت بریلوی، اثر کو سرسید اور حالی سے متاثر قرار دیتے ہیں۔ (اردو تنقید کا ارتقا، ص 223) ابوالکلام قاسمی کے مطابق "اثر کے ادبی مذاق کی تشکیل میں سرسید، حالی اور شبلی کے ادبی تصورات کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے"۔ (مشرقی شعریات در اردو تنقید کی روایت، ص 297) عبدالمغنی کے نزدیک کاشف الحقائق، حالی، شبلی کے اثر کا نتیجہ ہے، (فروغ تنقید ص 12) وزیر آغا نے اثر کا ذکر سرسری کیا ہے اور اثر کو آزاد اور شبلی کی توسیع قرار دیا ہے۔ (تنقید اور جدید اردو تنقید، ص 17) اثر پر شبلی کا اثر ظاہر کرنے والوں نے یہ تک نہیں دیکھا کہ شبلی کی کتابیں (موازنہ، شعرالعجم) کاشف الحقائق کے کئی برس بعد چھپیں۔

2,3. تفصیل کے لیے دیکھیے:

Richard Harland, Literary theory, from Plato to Barthes P 66-72

4. ڈاکٹر ظفر حسن نے اعتراض کیا ہے کہ نیچر کا ترجمہ فطرت، درست نہیں ہے۔ درست ترجمہ 'طبیعت' ہے۔ سرسید نے بے جا طور پر نیچر کے مغربی تصور کو قرآنی مطالب سے ہم آہنگ کیا، حالانکہ قرآن میں فطرت اللہ سے مراد 'نیچر' نہیں ہے۔ فطرت اور طبیعت دونوں عربی لفظ ہیں، مگر اردو میں ان کا رواج، اردو کے اپنے مزاج کے مطابق ہوا ہے۔ مثلاً غالب کے اس شعر میں طبیعت کا لفظ کسی طرح 'نیچر' کا مفہوم ادا نہیں کرتا:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی، درد لادوا پایا

مزید تفصیل کے لیے دیکھیے: ڈاکٹر ظفر حسن، سرسید اور حالی کا نظریہ فطرت، ص (250-54

5. چارلس سنگر کا اقتباس اس کے اپنے لفظوں میں دیکھیے:

"It was Newton who moved men to see that the force that causes a stone to fall is that which keeps the planet in

their paths. With Newton the universe acquired an independent rationality, quite unrelated to the spiritual order or do anything outside itself."

Please see. Charles Singer, A Short history of Scientific Ideas to 1900 p 292)

6. اس کے الفاظ ہیں:

"German dullness, and English affectation, have of late much multiplied among us the use of two of the most objectionable words that were ever coined by the troublesomeness of metaphysicians-namely, 'Objective' and "Subjective." John Ruskin, "Pathetic, fallacy" in English Critical Essays (19th century) ed. Edmund D Jones. p 232.

7. میرانیس کو عظیم شعرا کی صف میں شامل کرتا۔

O

(ماہنامہ اخبارِ اردو اسلام آباد، مئی 2008)

بجنوری کی تنقید نگاری

بجنوری نے اقبال کی مثنویوں پر اپنے مضمون میں تحریر کیا ہے کہ ''غالب، حالی اور اقبال اقانیم ثلاثہ کے ارکان ہیں'' اور ان کی تنقید نگاری کا سب سے اہم حصہ انہیں تین شعرا کے کمال سے بحث کرتا ہے۔

بجنوری کی تنقید نگاری کا آغاز ان کے مضمون 'حالی' سے ہوا جو جنوری 1907 میں کانپور کے رسالے 'زمانہ' میں شائع ہوا تھا۔ یہ مضمون بجنوری کے زمانہ طالب علمی کی یادگار ہے، لیکن ان میں ان رجحانات کے نشان موجود ہیں جو نشوونما پا کر 'محاسنِ کلامِ غالب'' اور 'مثنویاتِ اقبال' میں ایک واضح تنقیدی نقطۂ نظر کی شکل اختیار کرتے ہیں۔

حالی پر بحث کرتے ہوئے بجنوری کا ذہن فوری طور پر شیکسپیئر کی جانب منتقل ہوتا ہے چنانچہ انھوں نے حالی کی شاعری پر بحث کرنے کے لیے جو انداز اختیار کیا ہے، وہ انھوں نے شیکسپیئر کے سوانح نگار سے مستعار لیا ہے۔ گو کہ اس کا اظہار انھوں نے مضمون کی تمہید میں کیا ہے لیکن انھوں نے اس سوانح نگار کا نام نہیں بتایا۔ ان کے بیان کی تفصیلات سے بہر حال یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے پیش نظر ایڈورڈ ڈاؤڈن (Adward Dowden) کی تصنیف "Shakespeare: His End and Art" تھی جو 1873 میں شائع ہوئی تھی۔ اس میں اس مصنف نے شیکسپیئر کی شعری زندگی کو چار ادوار میں تقسیم کیا ہے اور یہ عنوانات مقرر کیے ہیں:

'کارخانے میں'— 'دنیا میں'— 'گہرائیوں میں' اور — 'بلندیوں پر'

اسی انداز پر بجنوری نے حالی کی شاعری کے تین دور مقرر کیے ہیں:

پہلا دور ان کی جوانی کا، جب انہیں غالب کی صحبت میسر تھی۔ دوسرا دور جس میں انھوں نے غدر کے اثرات محسوس کیے اور انہیں سر سید احمد خان کی رہبری حاصل ہوئی اور تیسرا

دور سرسید احمد خان کے انتقال کے بعد۔

پہلے دور کے بارے میں بجنوری لکھتے ہیں کہ اس میں حالی نے عشقیہ شاعری کی۔ "مگر چوں کہ صاحب کلام کی نگاہ شروع سے ہی نکتہ بیں اور استاد کی طرح طبیعت بندِ تقلید سے آزاد ہے۔ باوجود طرزِ قدیم کے اس شاعری اور ہم عصر شعراء کے کلام میں ایک خاص فرق ہے۔" لیکن اس دور کے کلام میں بجنوری نے کم مشقی کے امکانات کی جانب نشان دہی کی ہے۔

دوسرے دور میں حالی نے قوم کو ذلت اور جہالت سے نکالنے کے لیے اپنے قلم کا استعمال کیا اور سرسید احمد خان کی سرکردگی میں انہوں نے وہ کام سنبھالا جس میں "موجودہ و آیندہ نسلوں کو اس لڑائی کے لیے تیار کرنا اور ابھارنا مقصود تھا جس میں قلم تلوار پر غالب رہے"۔ اس دور میں انھوں نے مسدس مد و جزر اسلام لکھا، "جو نئی شاعری کا بنیادی پتھر ہے۔" "اس نظم میں 'مد و جزر اسلام' کے تاریخی واقعات اس صحت و خوبی کے ساتھ نظم کرنا مولانا حالی کا ہی حصہ ہے۔ اس کے مختلف حصے ایسے باربط اور مرتب ہیں کہ تعجب معلوم ہوتا ہے۔ نظم لکھنے میں خیال کو ایک ہی واقعے پر جمائے رکھنا اور اس واقعے کا ایک ایسی تاریخ سے اخذ کرنا جو مختلف دنیا اور ایک ہزار برس سے زیادہ عرصے سے تعلق رکھتی ہے۔ کوئی آسان امر نہیں۔"

اس دور کی دوسری نظموں 'برکھارت'، 'نشاطِ امید'، 'حبِ وطن'، 'مناظرہ رحم و انصاف'، وغیرہ کی خصوصیات بتاتے ہوئے بجنوری نے بیان و زبان کی سادگی، اختصار اور موزونیت پر خاص زور دیا ہے لیکن اس کی بھی نشان دہی کی ہے کہ بعض مواقع پر نظم کو موجودہ خیالات کے مطابق سادہ بنانے کی کوشش میں "مولانا افراط و تفریط کی غلطی میں بھی گئے ہیں" اور انھوں نے ایسے الفاظ استعمال کیے ہیں جن پر "بعض اہلِ دہلی اور عموماً نقادان لکھنؤ معترض ہیں۔"

بجنوری اس کے معترف ہیں کہ حالی کو الفاظ کے استعمال پر قدرت حاصل ہے اور "اگر نقادانِ سخن کی رائے سے نامناسب ہندی اور انگریزی الفاظ کو خارج بھی کر دیا جائے تو بھی مولانا اگر شیکسپیئر نہیں تو اردو کے ملٹن ضرور ہیں۔"

"بیوہ کی مناجات" میں ہندی الفاظ کے استعمال کو بجنوری قابلِ اعتراض نہیں سمجھتے، لیکن ان کے مصرع:

"اے شب ماہتاب تاروں بھری"

میں خلافِ فطرت بیان پر ان کی یہ رائے ہے کہ "مولانا نے نیچر کا مطالعہ 'برگِ درختاں'

سے نہیں بلکہ 'اوراقِ کتب' سے کیا ہے"۔
ان کا اشارہ ہے کہ ملٹن کے یہاں بھی اس قسم کی غلطیاں ملتی ہیں۔ بجنوری یہ تسلیم کرتے ہیں کہ حالی کا کلام " آمد نہیں بلکہ آورد ہے"۔
تیسرے دور کے کلام میں حالی کے وہ مرثیے شامل کیے گئے ہیں جو انہوں نے غالب اور سرسید پر لکھے ہیں۔ " غالب کا مرثیہ شخصی تعلقات کے منقطع ہونے کی ایک دردانگیز تصویر ہے اور ٹینی سن کے 'ان میموریم' کی حیثیت رکھتا ہے۔" "سرسید کا مرثیہ قومی ماتم کا دردناک بیان ہے جس میں" نالہ وبکا کی آواز ہر شہر و دیار کو اٹھائے ہوئے ہے اور قدیم زبان کی ان تقریروں سے مشابہ ہے جو بڑے آدمیوں کے جنازوں پر تدفین سے پہلے کی جاتی تھیں۔"
'تحفۃ الاخوان' اور 'چپ کی داد' کے بارے میں بجنوری نے رائے دی ہے کہ " ان کو پڑھ کر انجیل کے وہ مقامات یاد آجاتے ہیں جہاں حضرت عیسیٰ بنی اسرائیل کے سامنے وعظ فرمارہے ہیں اور مجھے اس بات کے کہنے میں دریغ نہیں کہ شاعر اس زمانے میں پورا پیغمبر معلوم ہوتا ہے۔"
اپنے مضمون کے اختتام پر وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں: سب سے بڑی بات جو حالی میں موجود ہے اور کسی میں نہیں، یہ ہے کہ ان کا کام اور کلام ایک ہے۔ ان کا کلام ان کی زندگی کا مرقع ہے۔ الطاف حسین اور حالی، انسان اور شاعر، ان میں علاحدہ علاحدہ نہیں گویا وہ خود اپنے سوانح نگار ہیں۔ اس لیے جو ان سے واقف ہونا چاہیے، ان کا کلام پڑھے۔"
اس مضمون کے اسلوب میں ایک واضح ناہمواری نظر آتی ہے۔ بعض حصے بڑے رنگین اور تاثراتی ہیں اور کچھ حصے ایسے سرسری ہیں کہ ان کی سطحیت گراں گزرتی ہے۔ گو کہ اس تحریر کے نقائص کو بجنوری کی طالب علمانہ کوشش قرار دیتے ہوئے نظر انداز کیا جاسکتا ہے پھر بھی ان سے یہ نتیجہ نکالنے میں مدد ملتی ہے کہ بجنوری کو تنقید میں تجزیاتی انداز اختیار کرنے میں دشواری محسوس ہوتی ہے۔ مثلاً حالی کی نظموں اور 'برکھارت' وغیرہ کے بارے میں لکھتے ہیں:

> " ان تمام نظموں کی سب سے بڑی خوبی اور پہلی خوبی بیان اور زبان کی سادگی ہے اور چونکہ ان میں سادہ کہانیاں اور واقعات نظم ہیں، سادگی ان کے لیے نہایت موزوں ہے۔ دوسری خوبی، اختصار کی ہے۔ کم یا زائد از ضرورت باتیں نہیں بیان کی گئی ہیں۔ ترتیب کے لحاظ سے بھی کوئی عیب ان میں نہیں نکالا جاسکتا۔"

لیکن جہاں بجنوری نے اپنا عمومی تاثر بیان کیا ہے وہاں ان کی زبان اور ان کے تخیل میں انوکھی تازگی اور طاقت پیدا ہو گئی ہے۔ مثلاً حالی کے ابتدائی کلام میں کم مشقی کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس بات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ وہ کلام مولانا کی ابتدائی مشق ہے اور شاعر گو پیغمبر ہوتا ہے اور ماں کے پیٹ سے ہی نبی پیدا ہوتا ہے مگر ملکہ نبوت کو ترقی دینے کے لیے اور کمالیت حاصل کرنے کے لیے وقت کی ضرورت ہے۔''

مسدس مدو جزر اسلام کے پس منظر میں حالی کی عظمت بیان کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:

''ہم سب ناقص انسان ہیں اور وہ ایک کامل فرد ہے جس کی نگاہ مشرق سے مغرب تک دیکھ سکتی ہے۔ وہ تذکرۃ الاولین اور سیر المتاخرین دونوں سے واقف ہے۔ وہ صرف موجودہ پستی کا ہی نقشہ نہیں کھینچتا بلکہ اس کے نالوں میں استقبال کی تفسیر ہے۔ اس کی تقریر میں رعد کی کڑک اور اس کے کلام میں قانون کا اثر ہے۔ اس کی آواز نے راس کماری سے لے کر دامن ہمالیہ تک کے مسلمانوں کو بیدار کر دیا۔ پست اپنی پستی سے واقف ہو گئے۔ مغرور اپنے غرور پر نادم ہوئے اور جاہل اپنی جہالت سے شرمائے۔ اس نے مردہ دلوں میں احساس کا شرارہ پیدا کیا۔''

اس بیان میں وہی زور، شکوہ اور بلند آہنگی ہے جو بجنوری کی بعد کی تنقیدی تحریرات میں دیکھی جا سکتی ہے۔ لیکن بعد کی تحریرات میں انھوں نے اپنے تبصرے کے تاثراتی پہلو کی قوت کو پوری طرح دریافت کر لیا ہے اور اس کو ترقی دی ہے۔ جب کہ الگ الگ فن پاروں پر تجزیاتی تنقید کے اس انداز سے انھوں نے بڑی ہوش مندی کے ساتھ گریز کیا ہے جو انھوں نے اس مضمون میں کہیں کہیں برتنے کی کوشش کی ہے اور جس میں وہ کوئی وزن، گہرائی یا انفرادیت پیدا کرنے میں ناکام رہے۔ چنانچہ بجنوری نے بعد کو اپنی دیگر تحریرات میں معروضی، سائنٹفک انداز کو ترک کر کے عمومی تاثرات پر ہی اپنے تبصرے کی عمارت بلند کرنا بہتر سمجھا۔ مثنویاتِ اقبال پر اپنے مضمون میں جب انھوں نے حالی کے کارناموں کا ذکر کیا تو انھوں نے یہی انداز اختیار کیا ہے:

''حالی نے جس کے خون میں شعرائے عرب کی سی گرمی تھی، دیکھا کہ دنیا اپنی

ظاہری حسن ونمائش کے باوجود تباہی کی طرف جاری ہے، اس نظارے نے اسے بہت متاثر کیا، مگر اس نے اپنے اندر ایک نئی طاقت محسوس کی۔ اس نے غم و یاس کے ساتھ ساتھ تخلیقی قوت کی مسرت کا احساس کیا اور اپنے استاد (غالب) کی ساخت کردہ عمارت کے کھنڈرات پر ایک نئی دنیا کی تعمیر کی ٹھانی اور اسے اپنے سینے میں نشو ونما دی۔ امید کی جھلک نے اسے نئی زندگی دی اور یوں تنِ مردہ میں ایک نئی روح پھونک دی۔''

بجنوری کا دوسرا اہم تنقیدی مضمون 'مثنویات اقبال' پر ہے جو 1918 میں 'رموز بیخودی' کی اشاعت کے بعد انھوں نے انگریزی میں لکھا تھا اور جو بمبئی کے انگریزی رسالے 'ایسٹ اینڈ ویسٹ' کی اگست 1918 کی اشاعت میں شائع ہوا۔[2] چوں کہ یہ مضمون انگریزی میں ڈاکٹر نکلسن کے 'اسرار خودی' کے ترجمے سے پہلے شائع ہوا، اس لیے اقبال کو مغرب میں اور ہندوستان کے انگریزی داں طبقے میں متعارف کرانے کے سلسلے میں اس کی خاص اہمیت ہے، جیسے کہ اقبال کے ایک خط سے اندازہ ہوتا ہے۔ اس مضمون کے آف پرنٹس کو علاحدہ کتابچے کی شکل میں تیار کر کے لوگوں کو پہنچایا گیا تھا۔ اس وجہ سے یہ مضمون کافی بڑے دائرے میں پہنچ سکا۔ خود اقبال نے اسے پسند کیا اور انھوں نے اس کے بارے میں اپنے دوستوں کو اطلاع دی۔[3]

'مثنویتِ اقبال' غالباً بجنوری کی زندگی کا آخری تنقیدی مضمون تھا اور 'محاسنِ کلامِ غالب' کے بعد تحریر کیا گیا تھا۔ لیکن ایسا اندازہ ہوتا ہے کہ وہ اس سے قبل ایک اور مضمون اقبال پر تحریر کر چکے تھے۔ اقبال کی پہلی مثنوی 'اسرار خودی' اپریل 1915 میں شائع ہوئی۔ غالباً آخر 1915 میں اقبال پر ایک مضمون لکھا جسے انھوں نے آصف علی کو بھی روانہ کیا تھا۔ اس مضمون پر آصف علی نے اظہار خیال کیا جس کے جواب میں بجنوری نے آصف علی کو اپنے مکتوب مورخہ 17 جنوری 1916 میں تحریر کیا تھا:

''آپ نے جو مضمون کے متعلق تحریر فرمایا، چوں کہ زیادہ تعریف آپ کی محبت پر مبنی ہے۔ آپ کی دوست نوازی کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ چند سطحی عیوب پر پردہ ڈال دیا۔ آپ نے میری 'التجا آفرین بر نظر پاک خطا پوشاں باد' پر عمل فرمایا۔ مضمون میں سوائے اس کے کہ وقت کی چیز ہے اور کچھ نہیں تنقید وغیرہ کی نسبت عرض ہے:

کچھ کذب و افترا ہے، کچھ کذب حق نما
یہ ہے بضاعت اپنی اور یہ ہے دفتر اپنا
(حالی)

آپ کی تنظیر سے مجھے اتفاق ہے۔ البتہ یہ خیال آپ کا درست نہیں کہ میں نے خواہ مخواہ حسن ظن کو کام میں لا کر اقبال کے ہاتھ میں جامِ شیراز در جام دہلی دے دیا ہے، وہ شراب جو اقبال کی مینا میں ہے 'ہیچ آب' نہیں 'آب حیات' ہے۔ شاید آپ اب بھی یہی فرمائیں:

کردیا کافراں اصنامِ خیالی نے مجھے"[1]

اس خط میں بجنوری نے اپنے اس ارادے کا بھی ذکر کیا تھا کہ وہ غالب پر ایک مضمون بحیثیت تقریظ لکھنا چاہتے ہیں۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ اقبال پر یہ مضمون 'محاسن کلام غالب' سے پہلے تحریر کیا گیا تھا۔ یہ پتا نہیں چل سکا کہ یہ مضمون کہیں شائع ہوا یا نہیں۔ لیکن بجنوری نے اپنے مندرجہ بالا خط میں حالی کے شعر کی مدد سے اپنی اس مبالغہ آمیز توصیف کی جانب بڑی خوب صورت نشان دہی کی ہے جو 'محاسن کلام غالب' اور 'مثنویات اقبال' میں نمایاں نظر آتی ہے۔ غالب اور اقبال کے کلام پر انہوں نے جو تبصرے کیے ہیں۔ ان میں نہ صرف عیبوں سے چشم پوشی کی گئی ہے بلکہ خوبیوں کو بھی بعض اوقات غیر حقیقی حدوں تک بڑھا کر پیش کیا گیا ہے۔ اس سے انکار نہیں کہ اس طرح وہ اپنے ادب کی وقعت اور عظمت کا احساس اپنے ہم وطنوں کے ذہن و دماغ میں پیدا کرنا چاہتے تھے اور پھر غالب اور اقبال ایسے شعرا بھی تھے جو اس وقعت کے مستحق تھے۔

'مثنویاتِ اقبال' میں بجنوری نے اقبال کو" ہندوستان کے اسلامی ادب میں روح (کے) ملاء اعلا کی جانب صعود" سے وابستہ بتایا ہے۔ ان کے الفاظ میں اقبال کی شاعری یاس وقنوط سے آزاد ہو چکی ہے اور وہ وعدہ و بشارت کے مترادف ہے اور اقبال نے اس اخلاقی قوت کے ذریعے جو اس نے اسلام سے حاصل کیا ہے" زمانہ حاضر کے غیر ملکی اثر پر قابو پالیا ہے۔" بجنوری اپنے مخصوص بلند آہنگ لہجے میں کہتے ہیں:

"اقبال کے ساتھ ادب نوجوانوں کے ہاتھ میں آجاتا ہے اور خود ہی جوان ہو جاتا ہے۔ اس میں وہ زندگی ہے، وہ طاقت ہے جس کے لیے ہماری نئی نسل پرانے غزل گو شعرا کے دواوین کو بے سود کھنگالتی تھی۔ مجھے یہ کہنے میں ذرہ بھر

باک نہیں کہ اقبال ہمارے درمیان مسیحا بن کر آیا ہے جس نے مردوں میں زندگی کے آثار پیدا کر دیے ہیں۔ زمانے پر اس کے پیغام کی اہمیت رفتہ رفتہ واضح ہو گئی (گی)؟۔"

اقبال کا نظریہ واضح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں کہ اقبال کے نزدیک اسلامی ممالک کے تنزل کی اہم وجہ یہ ہے۔ "مسلمانوں نے عمل کی زندگی کے بجائے افلاطونی بے عملی کو اختیار کرلیا ہے۔" بجنوری کا دعوا ہے:

"اقبال میں جان ہے، مستی ہے، خلاقی ہے، قناعت ہے، تغزل ہے، خون تازہ ہے، حقیقت پژوہی ہے اور سب سے بڑھ کر اسلام ہے... مسلمانوں کی فتادگی اور گوسفندی اسے غضب ناک کر دیتی ہے۔ وہ اسے روحانیت اور تصوف جدید پر محمول کرتا ہے۔ یہاں وہ ایک مبارز کی حیثیت سے کھڑا ہو جاتا ہے اور جب نتا ہے کہ اس کا مدِّ مقابل کون ہے۔ وہ کوئی معمولی شخصیت نہیں، وہ حافظ شیراز ہے۔"

بجنوری، اقبال پر نطشے کے اثرات کو تسلیم کرتے ہیں کیونکہ نطشے کی طرح اقبال بھی حریت فکر و عمل کا حامی ہے۔ لیکن وہ اقبال کو نطشے سے بزرگ تر شاعر بتاتے ہیں۔ جس طرح روسو فطرت کی طرف لوٹ جانا چاہتا تھا، اسی طرح بجنوری کا خیال ہے، اقبال عہدِ نبوی کی جانب واپس جانے کی خواہش رکھتا ہے۔ لیکن اس کے معنی یہ نہیں کہ وہ رجعت پسند ہے۔ وہ ایک مصلح کی طرح مسلمانوں کو ماضی کی طرف متوجہ کر کے ان میں 'سادہ اخلاق' زندگی پر ایک مردانہ نظر اور عرب کی شجاعانہ جانبازی کے اوصاف پیدا کرنا چاہتا ہے۔

مثنویوں کے لسانی اور فنی پہلوؤں پر بحث کرتے ہوئے بجنوری سب سے پہلے ان کے فارسی میں تحریر کیے جانے کا یہ سبب بتاتے ہیں کہ ان کا پیغام تمام دنیائے اسلام کے لیے ہے بجنوری کی رائے ہے کہ 'اسرار خودی' زیادہ حقیقی ہے جب کہ 'رموز بیخودی' زیادہ تخیلی۔ انھوں نے اس خیال کا بھی اظہار کیا ہے کہ اگر 'رموز بیخودی' میں تھوڑی سی حکایتیں اور ہو جاتیں تو دماغ پر اس کی بھی وہی حقیقی گرفت ہوتی جو 'اسرار' کی ہے۔" بجنوری نے اس جانب بھی اشارہ کیا ہے کہ اقبال نے بیدل اور ان کے پیروؤں کی تصنع آمیز روش کو ترک کر کے پھر سے قدیم اساتذہ کا اسلوب اپنایا ہے۔ اقبال نے رومی کے انداز کو اختیار کیا ہے لیکن اس کے باوجود اقبال

بیسویں صدی کی پیداوار ہے اور اس کے کلام نے فارسی شاعری کی رگوں میں تازہ خون ڈالا ہے۔
اقبال کے نظریے پر بحث کرتے ہوئے بجنوری نے اقبال کی اسلامی فکر، ان کے ملی اور وطنی تصور، مسلم معاشرے میں عورتوں کے مقام کے بارے میں ان کے خیالات اور قرونِ وسطیٰ کے مسلمانوں کے کردار کے احیاء کا خاص طور پر ذکر کیا ہے لیکن جس مسئلے کو انہوں نے سب سے زیادہ جگہ دی ہے اس کا تعلق تصوف اور روحانیت سے ہے۔ اس موضوع پر تفصیلی بحث بالخصوص اس وجہ سے ہے کہ 'اسرارِ خودی' میں اقبال نے حافظ اور تصوف کے بارے میں جن خیالات کا اظہار کیا تھا، ان سے بعض حلقوں میں شدید مخالفانہ ردِ عمل پیدا ہوا تھا اور بجنوری نے اقبال کا نقطۂ نظر واضح کر کے غلط فہمیوں کو دور کرنا چاہا ہے۔
اس مضمون میں بھی بجنوری نے متعدد مغربی مصنفین و مفکرین کے حوالے دیے ہیں مثلاً ایمرسن، افلاطون، بارن، فان کریمر، براؤن، فلاطینوس، سقراط، نکلسن، میکاولی، نطشے، روسو۔ لیکن 'محاسنِ کلامِ غالب' کے مقابلے میں اس مضمون میں ان ناموں کا زیادہ برمحل اور بامعنی استعمال ہے۔ یہ بھی نظر آتا ہے کہ اقبال پر اس مضمون میں بجنوری نے فلسفۂ حیات کی مدد سے کسی شاعر یا ادیب کے کارنامے کا تجزیہ کرنے کے اسلوب میں اعتماد حاصل کر لیا ہے لیکن یہ مضمون بھی رنگین اور مرصع عبارتوں سے خالی نہیں۔ مثلاً اگر ترجمہ کو بجنوری کے اصل خیال کی جانب رہنما بنایا جائے تو یہ جملے:

> "حافظ نے ان کے نشہ آور جرعے میں اصلی شراب ٹپکا دی ہے۔ اس کا دیوان بصیرت افروز سے زیادہ سکر آور ہے۔ لاریب سقراط کی مانند حافظ مخربِ الاخلاق نہیں تاہم وہ ان کو خراب کرنے میں ممد و معاون ضرور ہوا ہے۔ اس سے بہتوں نے شرابِ حقیقت کی بجائے شرابِ مجازی پی ہے۔" "بیدل اور اس کے متبعین کی شاعری کے خلاف ہے جو رنگین پردوں میں لپٹی ہوئی ہے جس میں حسن و کشش تو ہے مگر قوت و عمل نہیں۔ اس کا طرزِ تحریر مولانا روم کا ہے لیکن الفاظ ایسے ہیں جیسے کسی مرصع تلوار کے دستے میں موتی جڑے ہوں۔"
>
> "افلاطون اس پرندۂ صبح کی مانند ہے جو ایک ایثری دنیائے خواب و خیال میں پرواز پر قانع ہے۔ برخلاف اس کے اقبال ایک بحری عقاب کی طرح ہے جو بحرِ حیات کی طوفان خیز موجوں پر سوار ہے۔"

'محاسن کلام غالب' سے اس مضمون کا مقابلہ کرنے کے بعد یہ کہنا دشوار نہیں کہ اس مضمون میں بجنوری کا اندازِ فکر توازن کی جانب مائل نظر آتا ہے اور اس میں تعبیر، توجیہ اور توصیف کا بڑا اچھا امتزاج دیکھنے کو ملتا ہے۔

اپریل کے رسالہ 'اردو' میں بجنوری کا مضمون 'رابندر ناتھ ٹیگور' کی شہرہ آفاق تصنیف 'گیتا نجلی' شائع ہوا۔ یہ مضمون دراصل نیاز فتح پوری کے 'گیتا نجلی' کے ترجمے پر ایک تبصرے کی حیثیت سے تیار کیا گیا تھا اور مارچ 1916 میں بجنوری نے اسے مکمل کرکے 'نقاد' (آگرہ) میں اشاعت کے لیے بھیج دیا تھا۔[۵] لیکن یہ غالباً وہاں شائع نہ ہو سکا۔ 'اردو' میں شائع ہونے والے مضمون کو دیکھ کر بہر حال یہ تعجب ہوتا ہے۔ اگرچہ اس میں نیاز فتح پوری کے ترجمے میں سے بعض اقتباسات شامل کیے گئے ہیں، نیاز کا نام کہیں درج نہیں کیا گیا۔

یہ مضمون تبصرے سے زیادہ ایک تعارف کی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کی ابتدا وہ ان متضاد کیفیات کے بیان سے کرتے ہیں جو انہوں نے یورپ اور ہندوستان میں دیکھیں جہاں انہوں نے انگلستان، جرمنی، فرانس اور ہنگری میں ٹیگور کے کلام کا گرم جوشی سے استقبال ہوتا دیکھا، وہیں ہندوستان لوٹنے پر انھیں حیرت ہوئی کہ تعلیم یافتہ لوگ یہاں عام طور پر ٹیگور کے نام تک سے نا آشنا اور خواص ان کی خوبیوں کے منکر تھے۔

ایک طویل دل کش بیان کے ذریعے بجنوری ان اسباب کو واضح کرتے ہیں جن کے تحت ہند شاعری کی بنیاد وحدت الوجود کے نظریے پر ہے اور کیوں کہ ٹیگور کی شاعری بلاشبہ ہندی شاعری ہے اس لیے اس میں یہ پہلو سب سے زیادہ نمایاں ہے۔ بجنوری توجہ دلاتے ہیں کہ ٹیگور کا علم الاخلاق اپنشدوں کی تعلیم پر ہے جو کہ "روحانیت کی تائید اور مادیت کے بطلان" میں ہے۔ لیکن ان کا خیال ہے کہ ٹیگور بے عملی کے حق میں نہیں ہیں بلکہ عمل کی لذت کو واضح کرتے ہیں۔ اور اسے انسان کے اشرف المخلوقات ہونے کی دلیل بتاتے ہیں۔

اس مضمون میں ٹیگور کے کلام یا نیاز کے ترجمے پر کوئی تبصرہ نہیں کیا گیا ہے۔ مضمون میں ٹیگور کی منظومات کے جو خلاصے یا تراجم شامل کیے گئے ہیں۔ ان میں ایسی کوئی نشان دہی نہیں کی گئی جس سے نیاز اور بجنوری کے تراجم کی جدا جدا تخصیص ہو سکے۔ اس طرح نیاز کے ترجموں کے بارے میں کوئی واضح رائے قائم کرنا قاری کے لیے دشوار ہو جاتا ہے۔ بہر حال آصف علی کو تحریر کیے گئے ایک مکتوب (مورخہ 20 مارچ 1916) سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ وہ آصف علی کے اس

خیال سے متفق تھے کہ نیاز کا ترجمہ تشنہ ہے اور اس میں اکثر اصل سے انحراف بھی ہو گیا ہے۔ بجنوری کی تبصرہ نگاری کا کچھ نمونہ ان کے ان خطوط میں بھی ملتا ہے جو انہوں نے آصف علی کو تحریر کیے تھے اور جن میں آصف علی کی تخلیقات سے بحث کی تھی۔ یہ رائیں اکثر توصیفی اور رسمی انداز کی ہیں۔ آصف علی کے ایک مضمون اور دو قطعات کے بارے میں وہ اپنے مکتوب مورخہ 11 اگست 1913ء میں لکھتے ہیں:

> "آپ کے ارسال کردہ مضمون 'انداز' کو حسب ارشاد واپس کرتا ہوں۔ ماشاء اللہ خوب ہے۔ خصوصاً آغاز و انجام بہت پُر زور ہے۔ 'قطرات اشک' اور 'نقیب مسرت' اپنے انداز میں وقار اور ادا میں کسی سے کم نہیں۔" 8

دسمبر 1915 کے ایک خط میں بجنوری نے آصف علی کے کلام کی اس طرح پُرتکلف تحسین کی ہے:

> "بار بار عرض کرتا ہوں کہ بعض بعض قطعات و رباعیات تو ایسی عدیم المثال ہیں کہ اساتذہ کے کلام میں بھی چراغ لے کر تلاش کرنے پڑتے ہیں۔ زبان ہے جو پُرکاری اور رنگ آمیزی کے فن کا بہترین نمونہ۔ اللہ اکبر! یہ نازک خیالی۔ میں الفاظ نہیں پاتا جن میں ایسے کلام کی تعریف کر سکوں۔" 9

26 اپریل 1916 کے اپنے خط میں وہ آصف علی کے چند قطعوں اور ان کی نظم 'بوشاذر' کا ذکر کرتے ہیں۔ 'بوشاذر' میں اس نام کے بابل کے بادشاہ کی حکایت نظم کی گئی تھی جسے اس کے عیش و عشرت نے اس حالت میں پہنچا دیا تھا کہ ایک دن ایک غیبی ہاتھ نے اس کی بربادی کی خبر دیوار پر لکھ دی تھی۔ بجنوری لکھتے ہیں:

> "بوشاذر، حقیقت میں ایک نئی چیز ہے۔ اردو نیز انگریزی دونوں زبانوں میں ایسی نظمیں بہت کم ہیں جن میں قصہ کو اظہار خیال کا ذریعہ بنایا جاتا ہے۔ چنانچہ آپ کی نظم میں ہائنے کی نظم 'المنصور' یا Uhland کی نظم "Des Singers Fluch" معنی نے کی بددعا یا گیٹے کی نظم "Dev sing" کا انداز موجود ہے۔ قصہ محض ایک ذریعہ ہے۔ حقیقت نظم قصہ سے آزاد ہے۔ قصہ محض ایک بلورین جام ہے اور مقصود شاعر شراب ارغواں رنگ ہے جس سے شاعر مخمور ہے۔ میں آپ کو مبارک باد پیش کرتا ہوں۔ اگر آپ اس انداز کو

اپنالیں تو اردو نظم میں آپ سے ایک نیا مدرسہ جاری ہو۔"

"بوشاذر، جو بائرن نے لکھا ہے وہ اس کو نہیں پہنچتا۔ البتہ نظم نے غالباً نظر ثانی سے ابھی نور حاصل نہیں کیا۔ کہیں کہیں صیقل کی ضرورت باقی ہے۔ ورنہ جو سادگی آپ نے پیدا کی ہے، آپ ہی کا حصہ ہے۔"10

اس خط میں بجنوری نے مغربی تحریرات سے مقابلے کے اپنے مخصوص انداز کو اپنایا ہے، اور نظم کے لیے حسب معمول توصیفی انداز اختیار کیا ہے۔

غالب، حالی اقبال، ٹیگور اور آصف علی کی تحریرات کے علاوہ بجنوری نے کسی اور شاعر یا ادیب کی تخلیقات پر کوئی تفصیلی تبصرہ نہیں چھوڑا۔ اردو کے دوسرے مصنفین کے بارے میں ان کی سرسری رائیں دیکھنے کو ملتی ہیں۔ وہ اپنے بھائی کو ایک خط میں قابل مطالعہ کتابوں کی فہرست روانہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"شاعری کا مطالعہ بھی ضروری ہے کیونکہ یہ بمنزلہ غذائے روحانی کے ہے اور سخت مطالعے کے بعد اس شغل دماغ میں سکون پیدا کرتا ہے۔"11

حالاں کہ بجنوری کو "یہ افسوس ہے کہ اردو شاعری اپنے مضامین میں محدود ہے" پھر بھی وہ "بحیثیت شاعرانہ اعلا پایہ رکھتی ہے"۔ کتابوں کی فہرست میں وہ کہیں کہیں کتابوں پر مختصر رائے قلم بند کرتے ہیں۔ مثلاً کلیاتِ میر "اس میں اعلا درجہ کی شاعری اور زبان ہے جس کی لطافت اور خوبی کو جملہ اساتذہ نے تسلیم کیا ہے۔" مسدس حالی کے بارے میں وہ کہتے ہیں کہ "زمانہ حال کی دنیا کی بہت بڑی کتابوں میں اعلا پایہ رکھتی ہے۔" اور مقدمہ شعر و شاعری کے بارے میں ان کی رائے ہے کہ وہ "فنِ شاعری اور اردو شاعری پر زبان اردو میں سب سے اعلا پایہ کی تنقید ہے" "کلیاتِ اکبر" ان کے نزدیک "عمدہ مذاق کا نمونہ ہے۔"

بعض دوسرے اردو شعرا کے بارے میں بجنوری نے 'محاسنِ کلامِ غالب' میں اظہار خیال کیا ہے۔ مثلاً اٹلی کے شاعر ارسٹو سے مقابلہ کرتے ہوئے میر حسن کی یہ خوبی بتاتے ہیں کہ انھوں نے خوش نما الفاظ سے نہایت خوب صورت مثنویاں ترتیب دی ہیں جو عالی شان محلوں کی طرح پر شکوہ ہیں۔12 ایک دوسرے جگہ وہ بعض شعرا کی زندہ دلی اور سنجیدگی پر ان الفاظ میں تبصرہ کرتے ہیں:

"قہقہہ ہمیشہ مجلسوں میں بلند ہوتا ہے۔ جہاں گرم صحبت جمیں وہاں یہ سازِ محفل

بھی نہیں۔ اسی وجہ سے لکھنؤ قیصر باغ کے عالی شان جلسوں کے رند، انشا اور
جرأت اور آگرہ کی برج کی ہولیوں کے کھیا، نظیر کے قہقہوں کی آواز آج تک
بلند ہے اور میر تقی میر، امیر، درد اور غالب کے کلام میں جو دنیا سے نفور اور
ہنگامہ عالم سے دور رہنے والوں میں ہیں، کمال سنجیدگی اور خاموشی کا اثر ہے۔''

یعنی انشاء، جرأت اور نظیر بزم کے شاعر ہیں اور میر، امیر، درد اور غالب خلوت کے۔ طنزیہ شاعری پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''خندہ اصلاح عیوب کے لیے ایک ایک تازیانہ ہے۔ اس میں انصاف نہیں
بلکہ ظلم پایا جاتا ہے۔ سودا اور اکبر کے قہقہوں کی یہی شان ہے۔''

شاعری کے علاوہ بجنوری نے اپنے بھائی کے نام مذکورہ بالا خط میں افسانوں اور ناولوں کے بارے میں بھی اپنی رائے کا اظہار کیا ہے۔ وہ افسانوں اور ناولوں کا مطالعہ اس بنا پر ضروری خیال کرتے ہیں:

''اس سے تخیل پیدا ہوتا ہے اور جب علم اور تخیل ہم آغوش ہوں تو اس سے جو
نتائج پیدا ہوتے ہیں وہ نہایت خوش گوار ہوتے ہیں۔ اگر صرف علوم صحیحہ کا
مطالعہ کیا جائے تو طبیعت میں تشر، خیالات میں انجماد اور زندگی میں سردی پید
ہو جانے کا خوف ہے... مگر اگر صرف تخیل سے کام لیا جائے اور توجہ کو ضرورت
سے زیادہ قصص اور افسانوں پر صرف کیا جائے تو طبیعت میں کاہلی، خیالات
میں انتشار اور زندگی میں بے جا حرارت پیدا ہو جانے کا خوف ہے۔''

ناول اور افسانوں کے مطالعے سے ہونے والے بعض دوسرے فوائد کی جانب بھی وہ اشارہ کرتے ہیں:

''ناول پڑھنا اس وجہ سے ضروری ہیں کہ ان سے مرقع کشی کا علم حاصل ہوتا
ہے اور زندگی کے واقعات سے آگاہی ہوتی ہے۔ نیز ان میں سے چند عمدہ
زبان کا نمونہ ہیں اور جب تک عمدہ زبان کا مطالعہ نہ کیا جائے عمدہ زبان لکھنا
ممکن نہیں ہے۔''

بجنوری اس خیال کی تردید کرتے ہیں کہ ناولوں کے مطالعے سے اخلاق بگڑتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ صرف غلط قسم کے ناولوں کے انتخاب سے ہی اخلاق پر ناگوار اثر پڑ سکتا ہے۔

بجنوری نے ناول اور افسانے پر اپنی تنقید کا کوئی تفصیلی نمونہ نہیں چھوڑا۔ اس سلسلے میں انہوں نے پی جو مختصر رائیں پیش کی ہیں ان سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان اصناف نثر پر ان کی نظر گہری نہیں تھی۔

بجنوری کا سب سے اہم تنقیدی کارنامہ بہر حال ان کا وہ مقدمہ دیوان غالب ہے جو بعد میں 'محاسن کلام غالب' کے نام سے شائع ہوا۔ پتا نہیں اس مقدمے کا یہ عنوان خود بخود بجنوری نے تجویز کیا تھا، یا رسالہ 'اردو' میں شائع کرتے وقت مولوی عبدالحق نے اس کا اضافہ کیا۔ لیکن اس میں شک نہیں کہ یہ مقدمے کے لیے موزوں ترین عنوان ہے۔ بجنوری کے اس مضمون میں نہ تو ناقدانہ بخل نظر آتا ہے اور نہ معترضانہ تلخی۔ اس میں نہ 'اگر' کی شرط کے لیے گنجائش ہے۔ اسی طرح اس میں تبصرے کے سرسری پن کا احساس بھی نہیں ہوتا۔ بجنوری کا مقدمہ اردو تنقید کی تاریخ میں محاسن نگاری کی پہلی اچھی مثال ہے۔ حالاں کہ 'یادگار غالب' تحریر کرتے ہوئے حالی کا رویہ بھی غالب کی جانب عقیدت مندانہ تھا، لیکن اس کے باوجود انھوں نے اپنی کتاب میں غالب کی زندگی کے بعض پہلوؤں کا ناپسندیدگی کے ساتھ ذکر کیا ہے۔ خواہ اس کے لیے بعض عذر ہی کیوں نہ پیش کیے ہوں۔

بجنوری کے مقدمے میں کہیں ایک لفظ بھی غالب کے خلاف تلاش نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی وجہ بے وجہ خامیوں کی جانب نشان دہی کر کے غیر جانب داری کا عذر کرنے کی رسم ادا کی ہے۔ انہوں نے مقدمے کے پہلے جملے میں ہی بآواز بلند اپنے عقیدے کا اعلان کر دیا ہے اور پوری کتاب میں ان کے یقین میں کہیں کمزوری آتی نہیں دکھائی دیتی۔ بجنوری نے بے دھڑک ہر پہلو سے غالب کی عظمت کے دعوے کیے ہیں۔ فنی صلاحیتوں میں غالب کی فکر کو دنیا کے بڑے بڑے مصوروں، شاعروں اور ڈراما نگاروں کا روایتی تنقید کی چہار دیواری سے نکال کر حسن کائنات میں لاکھڑا کیا ہے۔ غالب کے پرستار اس وقت تک دامن غالب میں زبان و محاورے اور عروض و بیان کے شگافوں کو رفو کرنے میں لگے ہوئے تھے۔ بجنوری نے ان پر ظاہر کر دیا کہ غالب کی قد آور شخصیت، قوی ہیکل یونانی مجسموں کی طرح برہنگی میں بھی مبہوت کر دینے والی عظمت رکھتی ہے۔

بقول ڈاکٹر خورشید الاسلام "بجنوری کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ شخص کے حصے نہیں کرتے۔ وہ غالب کے کارنامے کو ایک کُل کی حیثیت سے دیکھتے ہیں"[3]۔ بجنوری کے مقالے میں غالب کی شعری شخصیت پہلی بار پوری طرح ابھر کر سامنے آتی ہے۔ حالانکہ حالی کو غالب کی زندگی میں بجز شاعری کے کوئی مہتم بالشان واقعہ نظر نہیں آیا، پھر بھی وہ غالب کے شعری کمال کا

کوئی مکمل خاکہ مرتب نہیں کر پائے اور غالب کی اردو شاعری کا جائزہ چند لفظی اور معنوی خصوصیات کے ذکر سے آگے نہ بڑھا۔ 'یادگار غالب' کے خاتمے میں انھوں نے نہ صرف یہ لکھا کہ ''ہم اس بات کا اقرار کرتے ہیں کہ یہ کتاب ان تصنیفات میں شمار نہیں ہو سکتی جن کی آج کل ملک میں ضرورت سمجھی جاتی ہے۔'' بلکہ یہ بھی تحریر کیا کہ:

> ''اگر مرزا کو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے کا شاعر فرض کر لیا جائے تو بھی اس زمانے میں ان کی نظم و نثر کے نمونے پبلک کے سامنے پیش کرنے اور ان کے فنِ کمال کو لوگوں سے روشناس کرانا بظاہر ایک ایسا کام معلوم ہوتا ہے جس کا وقت گزر گیا ہے۔''14

غالب کو ہر زمانے اور ہر عہد میں ایک عظیم شاعر ثابت کرنے کا وہ کام جو حالی بھی نہ کر سکے اسے بجنوری نے سرانجام دیا۔ حالی، غالب کی شاعری کا مطالعہ قدیم ادب کے ایک نمونے کی حیثیت سے ضروری سمجھتے ہیں۔ بجنوری نے غالب کو ایک زندہ جاوید تہذیبی قدر کی شکل میں پیش کیا ہے۔ حالی مغرب کے زیر اثر قدیم ادبی روایات اور اشکال کے نابود ہو جانے سے خائف تھے۔ بجنوری ان اقدار و روایات کو اپنے لیے سرمایۂ افتخار سمجھتے تھے اور انھیں نے عالمی تمدن کا ایک قیمتی حصہ تصور کرتے تھے۔ لہٰذا اگر حالی اور ان کے پیروی کرنے والے دوسرے ناقدین نے غالب کا صرف فارسی شعرا سے مقابلہ کرنے پر اکتفا کی تو بجنوری نے غالب کو نہ صرف مغرب کے اکابر شعرا کے دوش بدوش لا کھڑا کیا بلکہ مغربی مفکرین اور فن کاروں سے بھی ان کے موازنے کی ضرورت محسوس کی۔

'محاسن کلام غالب' میں بجنوری کا خاص کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غالب کی شاعری پر جزوی محاسن کے پیش نظر بحث نہیں کی بلکہ غالب کے فکر و فن کو فلسفۂ حیات اور شعری جمالیات کے سلسلہ ہائے فکر سے مربوط کر کے پیش کیا ہے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے 'باقیات بجنوری' کے 'تعارف' میں اس جانب توجہ دلائی ہے: ''غالب خارجی کیفیات سے اندرونی جذبات کا اندازہ نہیں کرتے بلکہ اپنے اندرونی جذبات سے خارجی کیفیت کا موازنہ کرتے ہیں اس لیے غالب کے لب ہنسی سے نا آشنا ہیں۔'' اس پر تبصرہ کرتے ہوئے سید محمود الحسن رضوی اپنی تصنیف 'اردو تنقید میں نفسیاتی عناصر' میں تحریر کرتے ہیں:

> ''غالب کی شاعری میں رنج و الم کے جو عناصر ہیں ان کے نفسیاتی محرکات کا

تجزیہ ڈاکٹر بجنوری سے پہلے اس انداز میں کسی نقاد نے نہیں پیش کیا تھا۔ شعرا
کے کلام پر تنقیدی نقطۂ نظر سے بحث کرتے ہوئے ان سے پہلے بہت سے
ناقدین نے المیہ اور داخلی جذبات کے اظہار کی خصوصیات کو شاعری کا بنیادی
عنصر مانا ہے۔ لیکن وہ کیا محرکات ہیں جن کے تحت شاعر جذبات کی حقیقی
ترجمانی کرسکتا ہے، ان پر کسی نے توجہ نہ دی تھی۔ غالب پر اس طرح تنقیدی
خیالات پیش کر کے بجنوری نے اردو تنقید میں شاعر کی شخصیت اور ان کے فن
پر اس کے اثرات کا مطالعہ کر کے ایک نئی منزل کا راستہ پیش کر دیا۔''15

بجنوری کے اس تجزیاتی انداز سے اردو شعر و ادب کے مباحث میں فکری اور نفسیاتی تحلیل کی بنیاد پڑتی ہے اور یہ اسلوب اپنے انکشافات اور نئی بصیرتوں کے ساتھ نہ صرف غالب کی تنقید کا بلکہ دوسرے شعرا کے فن پر تنقید کا بھی آج ایک اہم رجحان ہے۔

لیکن 'محاسنِ کلامِ غالب' میں بجنوری نے جہاں غالب کی شاعری کو اس کے پیچھے موجود غالب کی شخصیت میں تحلیل کر کے سمجھنا چاہا ہے۔ اس کیفیت کو ناقدین نے بجنوری کی تحریر میں تاثراتی عنصر کا نام دیا ہے اور اسے ان کے رومانی مزاج سے وابستہ کیا ہے۔ ڈاکٹر محمد حسن اپنے مضمون 'غالب کے چند اہم نقاد' میں تحریر کرتے ہیں:

''غالب بجنوری کے موضوع نہیں، ان کے ہیرو ہیں۔ ان کی اپنی ذات کی
توسیع ہیں۔ ایک ایسا ماورائی اور رومانی تصور ہیں جس کی تخلیق بجنوری کے
فلسفہ طراز ذہن نے کی ہے۔''16

دوسرے الفاظ میں غالب کے اوجِ تخیل کو پانے کے لیے ایک ایسے ہی ناقد کی ضرورت تھی جو غالب کے مثل بلند خیال ہو اور بجنوری نے اس ضرورت کو پورا کیا ہے۔ اس میں بہر حال شک نہیں کہ ''محاسن کلام غالب'' جیسے گہرے رنگ میں تاثراتی تنقید غالبیات کی تاریخ میں نہ تو بجنوری کے قبل نظر آتی ہے اور نہ ان کے بعد۔

بجنوری کی تنقید کی ایک اہم خصوصیات یہ ہے کہ انھوں نے خود کو شعر و ادب کے میدان تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ دوسرے علوم و فنون کے اصولوں سے بھی انہوں نے شاعری پر بحث کرتے ہوئے جا بجا فنِ مصوری اور مصوروں کے حوالوں سے مدد لی ہے۔ مثلاً وہ تشبیہات و استعارات پر اپنے عہد کے اثرات کا ذکر کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جس طرح ہر زمانے کی تصویروں کا رنگ و روغن علاحدہ ہوتا ہے تقاضا ے
وقت لازمی ہے۔ صاحب نظر ایک نگاہ میں محض رنگ سے بتا سکتے ہیں کہ تصویر
مصر کے عہد اولین سے ہندوستان کے عہد اجنتا سے یا فرنگ کے قرون وسطی
سے یا اطالیہ کے زمانہ احیا سے متعلق ہے۔"

یا

شاعری کی امتیازی خصوصیات کو واضح کرنے کے لیے تحریر کرتے ہیں:

"شعر کو تصویر پر ترجیح ہے کہ تصویر ساکن اور شعر متحرک ہے۔ تصویر اپنے قائم
کردہ انداز کو نہیں بدل سکتی۔ شعر ایک کیفیت کی مختلف حرکات کو ظاہر کرنے کی
قدرت رکھتا ہے۔ تصویر رقبۂ حیات پر ایک نقطہ ہے، شعر ایک دائرہ ہے۔"

بجنوری نے اس طرح شعری جمالیات پر بحث کرنے کے لیے فن مصوری کے اصول اسالیب اور مسائل کو اکثر پیش نظر رکھا ہے۔ حالی نے 'مقدمہ شعر و شاعری' میں شعر کی ماہیت سے بحث کی ہے۔ لیکن بجنوری غالباً پہلے ایسے ناقد ہیں جنہوں نے شعر کی جمالیات کو فنون لطیفہ کی جمالیات سے منسلک کر کے پیش کیا ہے۔ جس وقت وہ شعری اسالیب پر بحث کرتے ہیں تو ان کے سامنے صرف شعری تجربے کی خصوصیات نہیں ہوتیں بلکہ وہ انہیں دوسرے فنون کے تخلیقی تجربے سے بھی وابستہ کر کے پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ چنانچہ غالب کی شاعری میں سہل ممتنع پر بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جملہ فنون لطیفہ میں جن میں شاعری بھی شامل ہے، بقول فرانسس ہاچسن
سادگی انتہاے اشکال ہے۔ جب مصور، نقش ناز بت طناز کو حوالِ تصویر کرنے
کے لیے موقلم اٹھاتا ہے یا شاعر اس مضمون کو جس کو ناواقف بزعم خود آسان
جانتے ہیں، ادا کرتا ہے تو نئت یہ مضمون، مصور یا شاعر کے سامنے ایک نئی دنیا
کی صورت میں نظر آتا ہے جس کو کولمبس کی مثال کوشش اور نہایت جستجو سے
دریافت کرنا پڑتا ہے۔"

ان کا خیال ہے کہ فنون لطیفہ ان حقائق اور کیفیات تک ہماری رہبری کرتے ہیں جہاں تک کسی دوسری طرح ہماری رسائی نہیں۔

"ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہر جسم کو دیکھتے ہیں، حالاں کہ ہم کو صرف ایک

دھندلی سی کیفیت سے زیادہ دیکھنے کی قدرت نہیں۔ سوائے فنونِ لطیفہ
کے کوئی بھی عالم کے مظاہرات خارجی اور باطنی کو نہیں دیکھ سکتا اور اس
وجہ سے ان کا اظہار نہیں ہو سکتا۔''

بجنوری شاعری کو کسی مخصوص کیفیت یا کسی خاص نقطۂ نظر تک محدود نہیں سمجھتے ان کا خیال ہے:

''شاعری کو اکثر شعرا نے اپنی حدِ نگاہ کے مطابق حقیقت اور مجاز، جذبہ اور
وجدان، ذہن اور تخیل کے لحاظ سے تقسیم کیا ہے مگر یہ تقسیم خود ان کی ہاری کی
دلیل ہے۔ شاعری انکشافِ حیات ہے۔ جس طرح زندگی اپنی نمود میں محدود
نہیں، شاعری بھی اپنے اظہار میں لاتعین ہے۔''

ایک رومانی مفکر کی طرح بجنوری نظریہ ہے کہ شاعری کا موضوع حسن اور شاعر کا کام
حسن آفرینی ہے:

''جمالِ الٰہی ہر شے میں رونما ہوتا ہے۔ آفرینش کی قدرت جو صفاتِ باری
میں سے ہے، شاعر کو بھی ارزانی کی گئی ہے۔ جہاں ملائکہ کارخانۂ ایزدی میں
پوشیدہ حسن آفرینی میں مصروف ہیں، شاعر یہ کام علی الاعلان کرتا ہے۔''

— بجنوری حسن کا ایک مطلق تصور رکھتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

''افلاطون کے پیرو کہتے ہیں حسن روح میں ہے۔ ارسطو کے متبعین مخالفت
کرتے ہیں کہ جسم میں ہے۔ لیکن درحقیقت نہ پیکرِ معشوق میں کوئی معین خطوط
ہیں، نہ کسی رنگ میں کوئی خاص مناسبت ہے۔ خوبی نہ روح سے متعلق ہے، نہ جسم
سے محدود ہے۔ حسن حسن میں ہے جس کی آفرینش شعرا کا کام اور راز ہے۔''

— وہ حسن کو غیر مادّی اور داخلی خیال کرتے ہیں:

''حسن خارج نہیں باطن ہے۔ حسن مادّے کے جسم میں نہیں بلکہ صاحبِ نظر
کی نگاہ میں ہے۔ حسن ہیں کا قلبِ شعلہ ہے۔ مادّہ پردۂ فانوس ہے۔''

— اسی طرح حسن، معنی اور اظہار کی پابندیوں سے بالاتر ہے:

''حسن قوانین کا پابند نہیں بلکہ ہر قیود سے آزاد ہے۔''

— ایسی صورت میں شعر کی صنائع و بدائع کی مدد سے ظاہری آرائش بے معنی اور
بے ضرورت ہے۔

''کلام میں جس قدر صنائع و بدائع کے استعمال کی زیادتی ہوگی، اتنا ہی کلام حقیقت سے بعید اور تصنع سے قریب ہوگا۔ خاموش و رکم مطلب اشعار محض آرائش کے قواعد سے گویا اور پُرمعنی نہیں بن سکتے۔''

''صنائع و بدائع کا استعمال کلام کو عام ادبی زندگی سے جدا کر دیتا ہے اور جس زمانے میں صنائع اور بدائع کا عام رواج ہو، وہ زمانہ اقوام کے انحطاط اور زوال کا ہوتا ہے۔'' حالاں کہ

''قابلِ عزت ہیں وہ تمام فضلا جنھوں نے علم صنائع اور بدائع کو فروغ دیا لیکن اگر ان کی تمام کتابیں جلا دی جائیں تو شعر کا ذرا سا بھی نقصان نہیں۔''

—اسی طرح اعلا شاعری زبان کی قواعد کی پابندیوں سے آزاد ہے:

''قواعد منطق کا خارجی پہلو ہے اور شاعری منطق سے آزاد ہے۔''

—یہی وجہ ہے کہ بڑے شاعر اپنی زبان خود بناتے ہیں:

''شیکسپیئر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں۔ یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے۔''

شعر کے لیے فن عروض کی پابندیاں بھی قانون کا حکم نہیں رکھتیں کیوں کہ شعر کا اصل مقصود شعر کی بحر نہیں بلکہ اس کا خیال اور موسیقیت ہے۔ بجنوری یہ تسلیم کرتے ہیں کہ ''شعر کی بنیاد عروض پر قائم ہے'' اور ''عروض موزونیت کی میزان میں الفاظ کے تولنے کا نام ہے۔'' مگر ''یہ اوزان شاعروں نے موسیقی سے مستعار لیے ہیں۔'' اس لیے اصل توجہ کی مستحق بحر نہیں شعر کی موسیقی ہے۔ ''عروض کا مدعا اس موسیقی کی طرف سامعہ کو رہنما کرتا ہے جو قالب شعر کو اپنے ڈھل سے زندہ کرتی ہے۔ اگر شعر ازروئے مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن درست ہو، لیکن آہنگ تشنہ رہ جائے تو خام ہے۔''

اعلا شاعری اپنے قوانین خود مرتب کرتی ہے کیوں کہ وہ شدت احساس اور تخیل کی فراوانی کی پیداوار ہوتی ہے اور جب شاعر پر ایک ایسی خود رفتگی کا عالم طاری ہوتا ہے تو وہ خارجی تعلقات، مصلحتوں، پابندیوں اور اصولوں سے بالکل بے تعلق ہو کر تخیلی دنیا کی تخلیق آپ کرتا ہے:

''شاعرانہ جذبہ اور وجدان میں ایک ایسی کیفیت بھی واقع ہوتی ہے جس کو سرمستی سے مترادف کیا جاسکتا ہے جس میں شاعر آفتاب و ماہتاب کو اپنے کفِ دست میں اٹھا لیتا ہے''

اس طرح بجنوری کا نظریہ شاعری ایک خالص تاثراتی نوعیت اختیار کر جاتا ہے جس کے لیے خارجی اصول و قوانین اور عقلی جواز اور منطقی دلائل بالکل غیر ضروری ہو جاتے ہیں۔ لیکن تخیل جو سارے فنون لطیفہ کی اصل ہے، شاعری کی بھی جان ہے۔

بجنوری خود کو ایک ایسے تخیل پرست رومانی مفکر کی حیثیت سے پیش کرتے ہیں جو حسن کو ایک مطلق قدر کی حیثیت سے تسلیم کرتا ہے اور مادے پر خیال کی برتری پر یقین رکھتا ہے۔ اس قسم کا جمال پرستانہ رویہ بالعموم ایک ایسے نظریے کو تقویت پہنچاتا ہے جو فن و ادب کو فکر کی گراں باریوں اور افادی مقاصد سے قطعاً جدا رکھنے پر زور دے۔ یہی رویہ 'فن برائے فن' اور 'ادب برائے ادب' کے نظریات کی بنیاد بنتا ہے۔

لیکن بجنوری کی عملی تنقید اس کے برخلاف ثبوت فراہم کرتی ہے۔ وہ جب غالب اور اقبال کی شاعری پر بحث کرتے ہیں تو ان کی نظر صرف ان شاعروں کے فن اور اس کے جمالیاتی تاثر تک محدود نہیں رہتی بلکہ وہ ان کے فکر و فلسفہ پر اس انداز سے بحث کرتے ہیں گویا ان کی شاعرانہ عظمت کا سارا انحصار ان کی فکری صلاحیتوں اور فلسفیانہ انداز نظر پر ہے۔ اسی طرح حالی اور اقبال کا ذکر کرتے ہوئے بجنوری ان شاعروں کی مصلحانہ اور پیغمبرانہ حیثیت کو نمایاں کر کے پیش کرتے ہیں۔ ٹیگور کی شاعری پر اظہار خیال کرتے ہوئے بھی بجنوری اس پر زور دیتے ہیں کہ ٹیگور کے پیغام کو ایک بے عملی کا پیغام نہ سمجھا جائے۔

لہٰذا یہ واضح ہے کہ بجنوری نے فنی اعتبار سے ادب کے ایک رومانی اور جمالیاتی نقطہ نظر کی حمایت کی ہے، لیکن موضوعاتی اعتبار سے وہ ادب کو فکر و عمل کی صلاحیتوں کو بیدار کرنے کا ایک ذریعہ خیال کرتے ہیں۔ ادب کے فنی پہلوؤں کا تجزیہ کرنے کے لیے انہوں نے جمالیات کے اصولوں کو اپنا رہنما بنایا ہے، لیکن موضوعات فکر کا جائزہ لیتے وقت انھوں نے اپنے تاریخی شعور سے کام لیا ہے اور سیاسی، سماجی اور تہذیبی پس منظر کی توضیح ضروری سمجھی ہے۔ مثلاً حالی کی مصلحانہ شاعری کے محرکات کا ذکر کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "ہندوستان میں ایک انقلاب عظیم آ رہا تھا۔ مسلمان بادشاہوں کی عیاشی اور آرام طلبی اور قابل حق داروں کی آمد نے پہلے ہی اہل ہوش پر ثابت کر دیا تھا کہ اسلام ہندوستان میں ہو چکا... جب غدر نے ہاتھ پکڑ کر ایوان شاہی سے باہر لا کر طوفان میں کھڑا کر دیا اس وقت معلوم ہوا کہ ہم کس حالت میں پہنچ

گئے ہیں... سرسید مرحوم، اس شب ظلمت میں روشن ستارے کی طرح چمکے اور
ترقی کا راستہ نمودار ہوا۔ سپہ سالار کے حکم سے افواج اسلام اس شاہراہ پر
پڑلیں اور مولانا بحیثیت نقیب ان کے ہمراہ ہوئے۔"17

غالب کی شاعری کی تاریخی اور فکری اہمیت کو بجنوری نے سمجھا اور اسے اس طرح ظاہر کیا ہے:

"غالب نے اس سکون و جمود کا خاتمہ کر دیا جو انحطاط کا نتیجہ ہوا کرتا ہے۔ اس کا
سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس نے لوگوں کے دلوں میں شکوک پیدا کر دیے۔
مگر وہ کوئی غیر معقول متشکک نہیں تھا جسے اپنے شک کی صحت پر بھی یقین نہ ہو۔
اس کا شک ایک چنگاری تھا جس نے دنیا میں آگ سی لگا دی، دہلی کی سلطنت اس
کی شاعری کی متحمل نہ ہو سکی اور اس کی ایک نگاہ نے اسے ملیا میٹ کر دیا"18

مغربی فلسفے کے مطالعے نے بجنوری کو نہ صرف فلسفیانہ انداز فکر سے متعارف کیا تھا بلکہ ان میں زبان و ادب اور فن و اسلوب کے مسائل کو تہذیبی زندگی کی تاریخ اور فطرت کے اصولوں کے ساتھ ربط پیدا کر کے سمجھنے کی صلاحیت بھی پیدا کی تھی۔ نظریۂ ارتقا نے بجنوری کو ایک ایسی بنیاد فراہم کی تھی جس پر انہوں نے فن و حیات کے بارے میں اپنے تصور کی عمارت کو بلند کیا تھا۔ اس نظریے نے بجنوری کو جہاں تبدیلی کے بنیادی اصولوں سے واقف بنایا وہیں ان پر وجود برقرار رکھنے کے لیے جدوجہد کی اہمیت کو واضح کیا۔ اس کے تحت انہوں نے کھوکھلی روایت پسندی سے شعوری طور پر گریز کرنا سیکھا اور ان اسالیب و اقدار کی کھوج کی جو تنازع البقا میں مددگار ثابت ہو سکیں۔

اپنی تنقید کے دوران بجنوری نے تنازع البقا کے مسئلے کو خاص طور پر مدنظر رکھا ہے انہیں یہ اندیشہ تھا کہ کہیں مغربی تہذیب کے سیلاب میں مشرقی علم و ادب اپنی وقعت نہ کھو بیٹھیں۔ چنانچہ وہ اگر ایک جانب مغرب کی اندھی تقلید کے خلاف نبرد آزما رہے تو دوسری جانب ان کی کوشش رہی کہ وہ مشرق کے تہذیبی آثار کو عہد حاضر کے لیے بامعنی بنانے کی خاطر ان میں مغربی فکر و تجربہ کی روشنی میں نئی روح پھونکیں۔ اقبال کی وقعت ان کی نظروں میں خاص طور پر اس وجہ سے ہے:

"اس نے زمانہ حاضرہ کے غیر ملکی اثر پر قابو پالیا ہے جو فضا سے ہند پر چھایا
جا رہا ہے اور یہ سب کچھ اس نے اس اخلاقی قوت کی مدد سے کیا ہے جس کا
منبع اور مبداء خالص اسلامی ہے۔ اس کی روحانی تعلیم نے اس انانیت کو فتح
کر لیا ہے جو مادی دور کی پیداوار ہے۔"19

اپنی قومی ہستی کی بقا کے لیے بجنوری یہ ضروری سمجھتے ہیں کہ ہندوستانی علوم وفنون کو پھر سے زندہ کیا جائے اور ان میں مغربی علوم وفنون کی بصیرت سے نئی بصیرتوں اور وسعتوں کا اضافہ کیا جائے۔ لہٰذا ان کا خیال ہے:

> ''اگر ہمارے فنونِ لطیفہ جن کی بنیاد روحانیت پر ہے، مغربی فنونِ لطیفہ کے اصول پر غور کے بعد وسیع تر بنیاد پر قائم کیے جائیں تو کوئی شک نہیں کہ یورپ اور ایشیا دونوں کے موجودہ فنون سے زیادہ عظیم الشان فنون کی بنیاد قائم ہو سکتی ہے''[20]

اس طرح بجنوری کا اندازِ تنقید محض مغرب کی خوشہ چینی پر مبنی نہیں ہے بلکہ وہ دراصل یہ واضح کرتا ہے کہ بجنوری مشرق ومغرب کے امتزاج سے ایک آفاقی مزاج کی تشکیل کرنا چاہتے ہیں۔ ڈاکٹر سید عبداللطیف اور بعض دوسرے ناقدین 'محاسنِ کلامِ غالب' میں مغربی مصنفین و مفکرین کے حوالوں کو ذہنی مرعوبیت پر محمول کرتے ہیں۔ حسن عسکری لکھنوی ان حوالوں کو ''بجنوری کی ایک نفسیاتی کمزوری بتاتے ہیں''[21] ڈاکٹر عبداللطیف تو اس کو قطعاً غیر ضروری سمجھتے ہیں کہ غالب کا مغربی مشاہیر سے مقابلہ کیا جائے کیوں کہ غالب سب سے پہلے ایک غزل گو شاعر ہے اور دوسرے غزل گو شعرا سے اس کا مقابلہ ہی حق بجانب ہے[22] لیکن اگر بجنوری کے مقدمہ دیوان غالب بجموعی تاثر کو مدِ نظر رکھا جائے تو یہ اعتراضات زیادہ وسیع نہیں رہ جاتے۔ غالب کے تعلق سے مغربی فکر وفلسفہ اور فنونِ لطیفہ کے مسائل کو اپنی بحث میں داخل کر کے بجنوری نے نہ صرف غالب کی فکر اور ان کے فن کو سمجھنے اور پرکھنے کے لیے نئے میدان اور نئے معیار پیش کیے ہیں بلکہ انہوں نے خود تنقید کو بھی نئی سمتوں اور وسعتوں سے روشناس کیا ہے۔ مشرقی انداز سے غالب کی عظمت کو ثابت کرنے کا کام حالی 'یادگارِ غالب' میں کر چکے تھے اور دوسرے ناقدین بھی زبان، محاورہ، بلاغت لطافت، توارد، سرقہ، ابہام، تعقید، نزاکتِ خیال، لطفِ بیان وغیرہ رسمی موضوعات پر برابر تحریر کر رہے تھے، لیکن جدید تعلیم، حکمت و فن کے نئے مباحث سے واقف بنا رہی تھی اور رسمی تنقید کے اصول واسالیب ناکافی محسوس ہو رہے تھے۔

بجنوری نے جو انداز اپنایا وہ کئی لحاظ سے تنقید کے فن میں ایک اضافے کی حیثیت رکھتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اس میں انھوں نے اظہار و بیان کے مسائل سے ہٹ کر نفسِ مضمون اور شاعر کے نظریۂ حیات اور اس کے فلسفیانہ پہلوؤں پر غور وخوض کی طرح ڈالی۔ دوسرے یہ کہ فنی مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے انہوں نے جمالیاتِ فن کے اصول اور تقاضوں کو بھی پیش نظر رکھا اور ادب

پر بحث میں انہوں نے دوسرے فنونِ لطیفہ سے تعلق رکھنے والے مسائل سے بھی مدد لی۔ تیسرے یہ کہ انہوں نے تنقید سے صرف ادبی تحسین یا تنقیص کا کام نہیں لیا بلکہ اسے ادب کے تہذیبی اثرات کو ناپنے پرکھنے کا وسیلہ بھی بنایا۔

بجنوری اور دوسرے ناقدین میں ایک بڑا اور اہم فرق یہ ہے کہ وہ ادبی تنقید کو صرف ادبی مسائل پر مباحث تک محدود نہ سمجھتے تھے اور ان کی تنقید کا منتہا صرف یہ تلاش کرنا نہ تھا کہ کس نے، کیوں اور کیسے لکھا بلکہ وہ ادبی تخلیق کو ایک ایسی مکمل حقیقت کی صورت میں تسلیم کرتے ہوئے اس کی معنویت کو ایک مخصوص فکری، تہذیبی اور فنی سیاق وسباق میں رکھ کر سمجھنا چاہتے تھے۔

بجنوری کو بنیادی طور پر اس امر میں دل چسپی نہیں معلوم ہوتی کہ غالب نے اپنے زمانے میں کس طرح خیال تک رسائی حاصل کی ہوگی اور غالب کے ہم عصروں نے اس کے افکار کو کس روشنی میں سمجھا ہوگا۔ وہ غالب کو اپنا ہم عصر فرض کر کے سمجھنا چاہتے تھے اور یہ دریافت کرنا چاہتے تھے کہ ان کے لیے اور ان کے عہد کے لیے غالب کی شاعری کس حد تک بامعنی ہے۔

بجنوری کا نقطۂ نظر اس طرح ایک فاضل ادیب کا نقطۂ نظر نہیں جو ادب کا تنقیدی مطالعہ صرف مطالعے کی غرض سے کرتا ہے اور جس کے لیے ادیب کے سوانحی حالات، اس کے ادب کے تاریخی محرکات، اس کی زبان و بیان کی کیفیت کا تجزیہ ایک دل چسپ دماغی مشغلے کی حیثیت رکھتا ہے۔ بجنوری کا رویہ ادب کے ماہر کا نہیں ہے۔ وہ ادب کی تہذیبی معنویت، اس کے فکری ردِعمل اور ذہنی تاثر کو سمجھنے میں دل چسپی رکھتے ہیں اور اسی لیے ان کا اندازِ تحقیق، تحلیل اور تجزیے کی بجائے تعبیر، تفسیر اور ترجمانی کا ہے۔ وہ بجائے خشک معروضیت کے پرکیف تاثریت کو زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور بجائے تاریخی شعور کے عصری آگہی کو اپنا رہنما بناتے ہیں۔ پروفیسر اسلوب احمد انصاری شکایت کرتے ہیں:

> ''غالب پر انہوں نے جو تنقید لکھی ہے اسے موجودہ معیار کے مطابق سائنٹفک نہیں کہا جا سکتا۔ وہ غالب کے ابتدائی ماحول، ان کے نسلی ورثہ، اساتذہ کے ان پر اثرات، ان کے زمانے کے سیاسی وسماجی حالات اور تحریکات، ان کے نفسیاتی مزاج کے پیچ وخم، ان کے محرکات شعری، ان کے مطالعہ اور مشاہدہ، ان کے تجربے کے سانچے اور ان کی باطنی کیفیات سے بالکل بے نیاز رہنا چاہتے ہیں۔''23

اس اعتراض کی معقولیت پر کسی شبہ کی گنجائش نہیں۔ لیکن یہ امر ذہن میں رکھنا ضروری ہے کہ بجنوری نے کبھی سائنٹفک تنقید لکھنے کا دعوا نہیں کیا اور نہ ہی یہ ان کا مقصد تھا۔ کانٹ کا ایک قول نقل کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

> "بہت سے اشعار ایسے ہوتے ہیں جن میں 'آزاد حسن' ہوتا ہے۔ وہ پھولوں کی طرح اپنے معنی نہیں بیان کرتے بلکہ اپنی خوشبو سے مشام جاں کو مسرور کرتے ہیں۔ اگر ان کی نثر کرنے اور ان کے مطالب کے دریافت کرنے کی کوشش کی جائے تو وہ کوشش ایسی ہی ہوگی جس طرح کوئی پھولوں کی خوشبو پانے کی غرض سے ان کی پتیوں کو توڑ کر علاحدہ کردے"۔24

بجنوری کی تنقید کا بھی یہی انداز ہے۔ وہ تنقید میں تحلیل و تجزیے کے ذریعے شعر کے تاثر کو منتشر نہیں کرنا چاہتے بلکہ اپنی تعبیرات سے اس کی ایمائیت اور سحر کاری میں اور اضافہ کر کے پیش کرتے ہیں۔ چاہے شعر ہو یا شاعر کی شخصیت، بجنوری اس کا مکمل اور غیر منقسم تاثر پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ لیکن جہاں شاعر کے فکر و خیال کی اصل جہت کو سمجھنے میں انہیں تاریخ و فلسفہ سے مدد مل سکتی ہے، وہاں انہوں نے اس سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ چنانچہ غالب کے فلسفے، اقبال کے پیغام اور ٹیگور کی بھگتی کی ترجمانی کے لیے انہوں نے تہذیبی اور فکری پہلوؤں کا بھی جائزہ لینے کی ضرورت سمجھی ہے۔

پروفیسر اسلوب احمد انصاری 'محاسنِ کلام غالب' کے پیش نظر بجنوری کی تنقید میں رومانی اور فنی عناصر پر بحث کرتے ہوئے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں:

> وہ عقل سے زیادہ وجدان، واضح تاثرات سے زیادہ ناقابل بیان اور غیر مرئی کیفیات کو پسند کرتے ہیں۔ ادب میں افادیت یا مقصدیت یا صحت مند خارجیت کا تو ان کے دائرہ خیال میں گزر ہی نہیں۔ وہ ادب کو فلسفہ کا ایک لازمی جزو سمجھتے ہیں۔ وہ صرف افکار کی لطافتوں کے قائل ہیں، ان کے سماجی سرچشموں کو نظر اٹھا کر دیکھنا بھی پسند نہیں کرتے۔"

لیکن 'محاسنِ کلام غالب' کے علاوہ بجنوری کی دوسری تنقیدی تحریرات کو بھی زیر غور لایا جائے تو اس قسم کی غلط فہمیوں کا بھی اندازہ ہو سکتا ہے کیونکہ حالی اور اقبال پر بجنوری کے مضامین میں صرف داخلیت اور تاثریت کا دخل نہیں بلکہ ان میں واضح طور پر خارجیت اور مقصدیت کے

رجحانات موجود ہیں۔ بجنوری کی زندگی نے اتنی وفا نہ کی کہ وہ کچھ اور تنقیدی تحریرات اپنے پیچھے چھوڑ جاتے اور ان سے ان کے تنقیدی نظریے کی صحیح جہت کا اندازہ ہو سکتا۔

پھر بھی بجنوری نے اردو کی نظریاتی تنقید میں قابل قدر اضافے کیے ہیں۔ انہوں نے ادبی تخلیقات پر تبصرہ کرنے کے لیے نفسیاتی محرکات کو زیر غور لانے کی اہمیت کو نمایاں کیا ہے۔ تقابلی تنقید کا دائرہ وسیع کر کے اس میں عالمی ادب کے حوالے کی گنجائش پیدا کی ہے۔ ادب پر بحیثیت فن بحث کرنے کی بنیاد ڈالی ہے اور دوسرے فنون لطیفہ کے اصولوں سے فائدہ اٹھا کر ادبی تنقید کو زیادہ بھرپور اور کارگر بنایا ہے۔ انہوں نے اصولی مسائل پر بحث کر کے اردو تنقید کے عملی مزاج کی نشوونما میں بھی نمایاں حصہ لیا ہے۔ ادبی کارناموں پر تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے ان کے فنی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ فکری پہلوؤں کو بھی اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے اور اس طرح تنقید کے لیے ایک زیادہ وسیع بنیاد قائم کی ہے۔ لیکن جو خصوصیت بجنوری کو دوسرے تنقید نگاروں سے ممتاز بناتی ہے، وہ ان کا ادب کی جانب وہ رویہ ہے جس کے تحت وہ ادبی تخلیق کو صرف ایک ادبی کارنامے کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک تہذیبی قدر اور ثقافتی علامت کے لحاظ سے سمجھنا چاہتے تھے اور جس کے تحت اس کارنامے کا تجزیہ کرنے کے لیے ضروری سارے تاریخی، نفسیاتی، تاثراتی، فنی اور جمالیاتی مسائل ایک نقطے پر جمع ہو جاتے ہیں اور اس کارنامے کی تہذیبی قدر و قیمت متعین کرنے میں مدد کرتے ہیں۔

حواشی

1. یہ مضمون 'یادگار بجنوری' میں شامل ہے۔
2. اس مضمون کا پہلا ترجمہ شیخ محمد اکرام نے بعنوان 'اقبال کی مثنویاں' ہمایوں (لاہور) کے نومبر 1930 کے پرچے میں شائع کیا۔ اس کے بعد مالک رام نے اس کا ترجمہ کیا جو کہ 'مثنویات اقبال (اسرار و رموز)' کے عنوان سے 'نیرنگ خیال' (لاہور) کے اقبال نمبر ستمبر و اکتوبر 1932 میں شائع ہوا۔ پیش نظر مقالے میں 'مثنویات اقبال' کے سارے اقتباسات مالک رام کے ترجمے سے اخذ کیے گئے ہیں۔
3. ملاحظہ ہو مکتوب بنام محمد نیاز الدین خاں 'مکاتیب اقبال'۔ ص 13، اور مکتوب بنام اکبر آبادی۔ 'اقبال نامہ'۔ ص 68،69۔

4. 'یادگار بجنوری' ص 131، 132
5. یہ مضمون 'باقیات بجنوری' میں شامل ہے۔
6. 'یادگار بجنوری' ص 137
7. ایضاً۔ ص 138
8. 'ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری مرحوم کے خطوط'۔ 'تمدن' (دہلی)۔ جون 1919۔ ص 23
9. 'یادگار بجنوری' ص 127، 128۔
10. 'مرحوم عبدالرحمٰن بجنوری اور ان کے خطوط'۔ 'تمدن' (دہلی) ستمبر 1919 ص 188۔
11. 'باقیات بجنوری' ص 211۔
12. 'محاسن کلامِ غالب' ص 11۔
13. 'ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری' مشمولہ 'تنقید کے بنیادی مسائل' مرتبہ آل احمد سرور۔ ص 253۔
14. ''یادگار غالب'۔ ص 400
15. ص 372
16. 'آئینہ غالب' ص 138
17. 'یادگار بجنوری' ص 94۔
18. 'مثنویات اقبال' ترجمہ مالک رام۔ 'نیرنگ خیال' ستمبر و اکتوبر 1932 ص 122، 123
19. ایضاً۔ ص 123
20. 'باقیات بجنوری' ص 32
21. 'ڈاکٹر بجنوری اور ڈاکٹر عبداللطیف'۔ 'اردو ادب'۔ جون 1953 ص 48، 49
22. 'غالب' مترجمہ سید معین الدین قریشی۔ ص 11، 12
23. 'علی گڑھ اور رومانی نثر کے معمار'۔ علی گڑھ میگزین (علی گڑھ نمبر)۔ 54-1953
55-1954۔ ص 132۔
24. 'محاسن کلامِ غالب' ص 43

(نقد بجنوری: ڈاکٹر حدیقہ بیگم، اشاعت: جنوری 1984، ناشر: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

نیاز فتح پوری کی تنقید

سب سے پہلے معذرت کے بغیر، ہلکی پھلکی تنقید کا ایک نمونہ، جو عرصہ ہوا اسی خاکسار کے قلم سے نکلا تھا:

"رسالہ نگار میر تقی میر کے دور میں شائع ہوا کرتا تو نیاز فتح پوری، میر صاحب کی غزل مانگنے ان کی ڈیوڑھی پر کبھی حاضر نہ ہوتے، لیکن میر تقی گھاسی کی غزلیں انھیں بن مانگے مل جاتیں اور وہ ان ہی کو میر صاحب سے بڑا شاعر بنانے پر تل جاتے۔ لکھتے کہ ان کے کلام میں شیکسپیئر کی فصاحت، ملٹن کی بلاغت، ورڈز ورتھ کا مشاہدہ اور کالرج کا تخیل بیک وقت موجود ہیں۔ اُدھر بے چارے میر گھاسی سوچا کرتے کہ آخر یہ کون لوگ ہیں جن کی خصوصیات مجھ میں در آئی ہیں۔"

مبالغے سے قطع نظر، مقصود یہ تھا کہ مدیرانہ تنقید کے محرکات کو سامنے لایا جائے، لیکن پیچھے مڑ کر دیکھا جائے تو یہ انداز نظر، نیاز سے کہیں زیادہ دوسروں کے یہاں ملے گا، جنھیں نقد ادب کی اس نوع کا نمائندہ قرار دیا جا سکتا ہے۔ مثلاً مولانا صلاح الدین احمد کو۔ اسی طرح جیسے معلمانہ تنقید کے سلسلے میں سید عبداللہ، دانشورانہ تنقید کے لیے محمد حسن عسکری اور شاعرانہ تنقید کے لیے فراق گورکھپوری سے بہتر مثال نہیں ملے گی۔

تاریخی اعتبار سے نیاز فتح پوری ان سب سے مقدم ہیں۔ سر شیخ عبدالقادر، سجاد حیدر یلدرم، وحید الدین سلیم اور عبدالحق سے قدرے موخر اور عبدالرحمٰن بجنوری، سجاد انصاری، عبدالماجد دریابادی، مسعود حسن رضوی اور رشید احمد صدیقی سے قدرے قریب، لیکن یہ دیکھنا اب ہمارا کام ہے کہ وہ ان سب سے کس حد تک متفق اور کس حد تک مختلف ہیں اور اس سے بھی زیادہ یہ کہ بعد

میں آنے والوں پر ان کا ردِ عمل کیسا رہا۔

مشکل یہ ہے کہ نیاز فتح پوری کی تنقید ان کی ہمہ گیر ادبی شخصیت کا ایک ایسا پہلو ہے جسے دوسرے پہلوؤں سے جدا کر کے دیکھنا نہ تو ممکن ہے اور نہ مستحسن۔ انھوں نے جو کچھ کیا ہے، لکھ کر کیا ہے جب کہ بیسویں صدی کے جناتِ علم و ادب (اقبال، ابوالکلام اور عبدالحق) کی کرشماتی شخصیات اس حد تک ماورائی ہو چکی ہیں کہ اب محض علم و ادب کی مدد سے ان کا احاطہ ممکن نہیں رہا۔

تاہم اُردو ادب کے ایک عام طالبِ علم کے لیے، نیاز کے تنقیدی قد و قامت کا اندازہ اب بھی خاصا دشوار ہے۔ انتقادیات کی دو جلدیں، نگار کے چند ایک خاص نمبر جو دستیاب ہیں، مکتوبات کی تین جلدیں، مالہ وماعلیہ، استفسارات، تاملات اور چند ایک دیباچے صرف ان کی مدد سے نیاز کی اہمیت واضح نہیں ہو سکتی۔ ان کتابوں کا پڑھنے والا یہ تو جان سکتا ہے کہ نیاز نے اردو، فارسی کی ادبی روایت کو برقرار رکھنے کی خاصی کوشش کی ہے اور اس کو اپنے معاصر ادب سے ٹکرا کے دیکھا ہے، لیکن غالباً وہ یہ بھی محسوس کرے گا کہ نیاز نے جدید ادب کے سلسلے میں وکیلِ استغاثہ اور کلاسیکی ادب کے وکیلِ صفائی کا کردار ادا کیا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ آج کا قاری، ہمارے ناقدین اور معلمین کے بنائے ہوئے کسی فارمولے پر نیاز کو فٹ کر کے مطمئن ہو جائے مثلاً یہ کہ ان کی تنقید محض لفظیات سے بحث کرتی ہے یا انفرادی تاثرات تک محدود ہے، حالانکہ 60,65 برس کی مسلسل ادبی اور فکری فعالیت اور 44 برس تک اردو زبان کے سب سے بڑے تنقیدی رسالے کی ادارت کا یہ خلاصہ سادہ لوحی کا شکار ہے۔

ضرورت اس بات کی ہے کہ ہمارے تمام بڑے کتب خانوں میں نگار کے مکمل فائل، مائکروفلم اور مائکروفیش کی صورت میں فراہم کیے جائیں اور اگر ان سب کو کسی طرح تمام و کمال دوبارہ شائع نہیں کیا جا سکتا تو کم از کم ادبی موضوعات پر اس کے جملہ خاص نمبر کتابی شکل میں شائع کیے جائیں (جیسے حال ہی میں اس کا جدید غزل نمبر دوبارہ چھپا ہے) اس کے علاوہ نیاز کی اپنی اور حلقۂ نگار کے دیگر ناقدین کی تحریروں کا ایک وسیع تر انتخاب بھی دستیاب ہونا چاہیے کہ اس میں چند ایک نئے لوگوں کو چھوڑ کر اردو تنقید اور ادب کی بیشتر شخصیات نے حصہ لیا ہے اور ان میں ایسے لکھنے والے بھی شامل ہیں جن کی تحریریں اب کسی شکل میں نہیں ملتیں۔ نگار کا ایک خاص امتیاز تازہ مطبوعات پر مختصر تبصرے شائع کرنا بھی تھا جو زیادہ تر خود نیاز ہی لکھا کرتے

تھے۔ ان تبصروں کا انتخاب دو ایک جلدوں میں سما سکتا ہے۔

یہ سب کچھ ہمارے سامنے ہو اور اس کے علاوہ نیاز کی دوسری حیثیتیں مثلاً ان کی مذہبی بحثیں، اجتماعی مسائل پر ان کے مقالات، سیاسی واقعات پر ان کے ملاحظات اور معلومات عامہ قسم کی تحریریں بھی دیکھی جائیں تو اندازہ ہوگا کہ نیاز فتح پوری کے انداز فکر و نظر اور انسانیت کے ماضی و حال سے ان کی باخبری کا، ان کی تنقید سے کتنا گہرا تعلق ہے۔ تب شاید یہ بھی کہا جا سکے کہ نقد ادب کی تاریخ میں شاید ہی کسی نقاد کی ذہنی دلچسپیاں اتنی وسیع رہی ہوں اور یہ بھی کہ آسکر وائلڈ اور ٹیگور کے اثرات، رومانویت اور جمالیت کے لیبل ان کے خیالات و افکار کا احاطہ کرنے کے لیے کتنے ناکافی ہیں۔

اصل میں نیاز کو ایک بڑے پس منظر میں رکھ کر ہی دیکھا جا سکتا ہے۔ ان کا تقابل اردو زبان کے معاصر ناقدین سے تو خیر ہونا ہی چاہیے۔ مثلاً عبدالحق اور رشید احمد صدیقی سے، بلکہ فراق اور کلیم الدین احمد، احتشام حسین اور محمد حسن عسکری سے بھی، لیکن اردو زبان کی حدود سے باہر جا کر، خصوصاً مصری ناقدین مثلاً طٰہٰ حسین، احمد امین اور عباس محمد العقاد کے تنقیدی کارناموں سے بھی ان کا رابطہ دیکھنا ہوگا۔ مصر کے یہ جناتِ ادب، نیاز فتح پوری کے عہد میں نہ صرف یہ کہ ان ہی کی طرح مصروفِ عمل تھے بلکہ ہو نہیں سکتا کہ نیاز ان سے غیر متعلق رہے ہوں، اگرچہ اس کا حوالہ ان کی تحریر میں نہیں آیا جس طرح علامہ رشید رضا کا حوالہ ابوالکلام کے یہاں نہیں ملتا۔

کم از کم ایک نقطۂ مشابہت، ضرور ہمارے سامنے ہونا چاہیے، اگرچہ ابھی تک ہم نے اس کو بھی منفی طریقے سے دیکھا ہے اور وہ ہے نیاز اور نگار کی روشن خیالی، جس کا مظاہرہ تنقید میں بحث و جدل کے انداز کی صورت میں نیاز کا سب سے بڑا امتیاز کہا جا سکتا ہے۔ نیاز ایک مسئلہ اٹھاتے ہیں اور اس میں پورے ادبی ماحول کو شریک کر لیتے ہیں، یہ مسئلہ مذہبی ہو یا سیاسی، ادبی ہو یا تنقیدی، نیاز اس کو ایک اجتماعی مذاکرہ بنا دیتے ہیں جو نگار کے صفحات سے باہر بھی برسوں تک جاری رہتا ہے۔ یہی نیاز کی عبقریت ہے اور یہی وہ بات ہے جس میں ان کا کوئی شریک کم از کم اردو نثر کی تاریخ میں نہیں ملتا اور اردو تنقید کی دنیا میں تو اب تک جو کچھ بھی ہوا ہے، اسی کے عمل اور ردِ عمل کے طور پر ہوا ہے۔

کہنے والوں نے یہ بھی کہا ہے کہ نیاز کی طبیعت میں چلبلا پن بہت تھا۔ ان کی ہنگامہ خیز طبیعت نچلی نہیں رہ سکتی تھی اور وہ ہر برس نہیں تو دو چار برس میں ایک بار ضرور کوئی نہ کوئی نیا شگوفہ

چھوڑ دیتے تھے۔ بعض لوگوں نے قلم کے ذریعے روزی کمانے کی حکمتِ عملی کو اس کا ذمے دار قرار دیا ہے، لیکن یوں بھی ہو تو کیا ہرج ہے۔ انھوں نے ایسے ڈرامے اسٹیج کیے تو محض ہدایت کار اور کمپنی کے مالک تو نہیں بنے۔ انھوں نے تنقید کو ایک چلتا پھرتا منڈوا بنا کر شہر شہر اور گاؤں گاؤں میں پہنچا دیا اور ہر ڈرامے میں مرکزی کردار خود انجام دیا۔

اصل مسئلہ یہ ہے کہ تنقید کا ہماری زندگی اور ہماری تہذیب سے رابطہ کیسے قائم ہو اور اس کام میں سب پڑھنے والوں اور لکھنے والوں کو کیسے شریک کیا جا سکے۔ ظاہر ہے کہ تنقید ادب اور فن کے بارے میں مہذب اور مدلل گفتگو کا نام ہے اور اس کو کسی وقت بھی حتمی نہیں بنایا جا سکتا۔ چنانچہ اس کا فروغ اسی طرح ممکن ہے کہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس میں شریک ہوں، اس میں شرکت کے آداب معین ہوں اور ایسا طریقِ کار اختیار کیا جائے جس میں آزادی کے ساتھ شمولیت یا ذمے داری کا پہلو بھی شامل ہو۔

بعد کے ناقدین نے نیاز پر یہ الزام لگایا ہے کہ انھوں نے کوئی تنقیدی اصول مدون نہیں کیے اور اپنے ذاتی تاثرات کو سب پر مسلط کرنے کی کوشش کی۔ یقیناً یہ رائے شدید غلط فہمی پر مبنی ہے، نیاز ہی کے بارے میں نہیں بلکہ فنِ تنقید کی نوعیت کے بارے میں بھی۔ ایف آر لیوس نے کاروبارِ تنقید کا کچھ اس طرح خلاصہ کیا ہے — مجھے یوں لگتا ہے، کیا ایسے نہیں؟ — نیاز اور لیوس میں بہت فرق ہے، جس طرح نگار اور سکروٹنی (Scrutiny) میں بہت فرق ہے، لیکن اس کے باوجود دیکھیے تو اصل اصول میں کتنی گہری مماثلت، دونوں کے درمیان موجود ہے۔ نیاز کا لکھنؤ، لیوس کا کیمبرج نہیں بلکہ اردو ادب کی تعلیم و تدریس کا رواج بھی نگار کے آخری دور میں شروع ہوتا ہے، لیکن نگار کے معاونین اور قارئین ہی بعد میں اُردو ادب کے بڑے معلم اور نقاد بنتے ہیں، اگرچہ یہ بھی کہنے کی ضرورت ہے کہ انھوں نے جو کچھ نیاز اور نگار سے سیکھا، اُسے درسیات بنا کے رکھ لیا جس میں کسی قسم کی روشن خیالی اور بحث و جدل کی گنجائش نہیں تھی۔

چنانچہ نیاز ہماری معلمانہ مدرسانہ تنقید کے پیش رَو بن گئے جو ان کی تنقید کا کمال نہیں بلکہ اس کا المیہ ہے۔ ان کا ہماری سکہ بند تنقید سے وہی رشتہ ہے جو مارکس کا مارکسیت سے اور فرائڈ کا صوفیانہ نفسیات سے ہے۔ اس کے لیے نیاز کو موردِ الزام قرار دیا جا سکتا ہے تو اسی حد تک کہ بعد میں آنے والے ناقدین، ان کے کسی نہ کسی جزوی یا وقتی خیال پر اکتفا کر کے بیٹھ گئے۔ فکر و نظر اور بحث و جدل کے تمام راستے مسدود کر دیے اور جن لوگوں نے نیاز کی مخالف سمت میں جانے

کی کوشش کی تو انھوں نے بھی نیاز کے کسی ایک مرحلۂ سفر کو ان کا نشانِ منزل سمجھ لیا۔
مثلاً ہمارے محترم محمد حسن عسکری نے جدید شاعری پر نیاز کی وکٹوریائی گرفت کے خلاف شدید ردعمل کا اظہار کیا جس طرح سجاد ظہیر نے انھیں پریم چند کی عوامیت کے مقابل اشرفیت کا پیکر بنا کر پیش کیا اور ہمارے معلمین ادب نے تغزل کا علمبردار۔ یہ سب باتیں جزوی طور پر نیاز میں موجود تھیں اور ان کے علاوہ بھی بہت کچھ اس لیے کہ نیاز کے یہاں مجددین کا بنیادی ڈائیلما موجود تھا، جسے بعض لوگوں نے ان کا تضاد بھی کہا ہے۔ خود نیاز نے اسے جدلیاتی تصادم بنانے کی پوری کوشش کی۔ ڈائیلما کی اطراف میں ایک طرف آزادی تھی اور دوسری طرف ذمے داری، ایک طرف سیاست تھی اور دوسری طرف تہذیب، ایک طرف مغرب تھا اور دوسری طرف مشرق۔ نیاز نے ان میں سے کسی ایک کو پوری طرح ترک نہیں کیا۔ یک گروہ نے انھیں ایک طرف سے دیکھا اور وہی سمجھا جو ان کو نظر آیا۔ دوسرے گروہ نے بھی ایسا ہی کیا۔
چنانچہ نیاز فتح پوری کی شخصیت دو لخت ہو کر رہ گئی۔ گھر سے باہر آزاد اور گھر کے اندر وضع دار، اسی طرح تنقید میں ایک طرف ان کو تاثراتی اور جمالیاتی تنقید کا نمائندہ گردانا گیا اور دوسری طرف کلاسیکی روایت کا علمبردار، حالانکہ ان کی تنقید بھی ان کے دوسرے افکار کی طرح ایک شدید تہذیبی ڈائیلما میں گرفتار تھی۔ ایسے ہی جیسے مصر میں طٰہٰ حسین اور احمد امین اور العقاد کی تنقید۔ وہ ترک ادیبوں کی طرح پوری طرح مغرب زدہ بھی نہیں ہو سکتے تھے اور اپنی روایت کے سلسلے میں غیر تنقیدی رویہ بھی نہیں اپنا سکتے تھے۔ کبھی ایک طرف کا رخ کرتے تھے کبھی دوسری طرف کا، لیکن اس کے ساتھ ساتھ ہمیں یہ بھی بتاتے جاتے تھے کہ وہ ایک ہی طرف کے کیوں نہیں ہو سکتے اور ہم سے پوچھتے تھے، کیا تمھیں بھی ایسا نہیں لگتا؟
میرے محترم دوست اور ہم کار، نظیر صدیقی صاحب کا کہنا ہے کہ نیاز نے تنقید کے مغربی ماہرین سے قطعاً استفادہ نہیں کیا۔ اصل میں کہنا چاہیے کہ انھوں نے اس قسم کے استفادے کا کوئی واضح اعتراف نہیں کیا یا اس کا کوئی حوالہ ان کی تحریر میں نظر نہیں آیا۔ اس کے باوجود جب نیاز فتح پوری بار بار علوِ فکر و اسلوب کی بات کرتے ہیں یا لفظ و معنی کی ہم آہنگی پر زور دیتے ہیں تو صاف نظر آتا ہے کہ وہ ابن خلدون کی نسبت لانجائنس کی طرف مائل ہیں۔ ڈاکٹر جانسن اور یورپ کی نوکلاسکیت کا رجحان ان کے یہاں اتنی شدت سے موجود ہے کہ اپنے افسانوں میں وہ جتنے بھی رومانی اور جمال پرست رہے ہوں، یونانی اور رومی اساطیر کے جتنے بھی شائق رہ چکے

ہوں، جب وہ اپنے ادب کا جائزہ لینے کی طرف آئے تو آسکر وائلڈ اور نیگور کہیں بہت پیچھے رہ گئے۔ ذرا سوچیے تو انھوں نے اقبال کی موت پر یہ کیوں محسوس کیا جیسے کسی نے تیز روشنی گل کر کے دفعتاً اندھیرے میں ڈال دیا ہے اور یہ بھی کہ 'ضربِ کلیم' کے بعد ان کی پیدائش کا مقصد پورا ہو چکا تھا۔

اسی طرح بعض ناقدین نے یہ تو شکایت کی ہے کہ انھوں نے خود افسانہ نگار ہونے کے باوجود، افسانے کے فن اور اپنے معاصر افسانہ نگاروں کے بارے میں کچھ نہیں لکھا۔ (اگرچہ چند ایک تبصروں کو اس سے مستثنیٰ کرنا ہوگا)، لیکن انھوں نے اپنے ایک افسانہ نگار دوست کو خط میں اتنا ضرور لکھا ہے کہ اب ہماری آپ کی افسانہ نگاری کا دور ختم ہو چکا ہے اور یہ بھی کہ پچھلے چند سال کے اندر (یعنی پریم چند کے آخری دور میں) جو انقلاب اس فن میں ہوا ہے، اس کو نبھانے کے لیے جس آزادہ روی اور کھل کھیلنے کی ضرورت ہے وہ ہمیں آپ کو نصیب نہیں۔ یہ بھی کہ اس سے قبل افسانہ نگاری نام تھا صرف خیال سے لذت اندوز ہونے کا، لیکن اب وہ عملی زندگی کی چیز ہے۔ پہلے صرف تصور سے کام چل جاتا تھا جس کے لیے محض فرصت درکار تھی اور اب معاملہ حقائق کا ہے جن کے لیے خاک چھاننا ضروری ہے۔

یہ درست ہے کہ انھوں نے اس مسئلے کو بحث وجدل کا موضوع نہیں بنایا، شاید اس لیے کہ یہاں کوئی ڈائیلما نہیں تھا اور کسی قسم کے تصادم کا امکان نہیں تھا۔ اُس وقت نئے افسانے کے خلاف مقاومت کا ایک ہی مفہوم ممکن تھا، ایک ضدِ انقلابی اور ارتجاعی قسم کا رویہ جسے نیاز نے قابلِ قبول نہیں سمجھا۔

انھوں نے لکھا ہے کہ ایک آزاد نقاد کے لیے بہترین طریقہ یہ ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اصول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوتِ تمیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔ لیکن ان کی قوتِ تمیز ایک نازک اور زوردار تہذیبی تربیت سے برآمد ہوئی تھی اور ماننا پڑتا ہے کہ اس میں قدامت کے ساتھ ساتھ گہری حساسیت ورعصری بصیرت کے چند ایک پہلو بھی موجود تھے۔ اپنے دور کے مزاح نگاروں کے بارے میں انھوں نے لکھا ہے کہ جو مضمون اٹھا کر دیکھیے معلوم ہوتا ہے کہ ہنسنے ہنسانے کے لیے خاص اہتمام کیا جا رہا ہے اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بسا اوقات غصہ آ جاتا ہے اور یہ بھی کہا کہ ادب میں مزاح اُس وقت پیدا ہوتا ہے، جب انتقادی زور انتہائی عروج پر پہنچ جائے اور یہ سب عروج و تمدن کی باتیں ہیں۔ آزادی کی برکتیں ہیں اور اقتصادی

بے فکری کے کھیل ہیں۔ اپنے ایک قلمی معاون کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ وہ شخص اس وجہ سے کوئی ترقی نہ کر سکے کہ انھیں مطالعہ سے نفرت ہے، البتہ پنجاب میں ایک شخص پطرس پیدا ہوا تھا جس میں بڑی صلاحیت پائی جاتی تھی، لیکن افسوس کہ اب وہ پطرس نہیں رہا، بخاری ہو گیا ہے۔

اسی طرح ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ نیاز میں تنقید کی بے پناہ صلاحیتیں تھیں اور انھوں نے مشکلات کے باوجود اسے جاری رکھا۔ اُن کا تصور تنقید کیا تھا، اس کا جواب خاصا طویل ہو جائے گا، تاہم ریاض خیرآبادی پر بات کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

> ''اگر ایک شخص کا دماغ زندگی کے مختلف شعبوں، کارگاہِ حیات کے گونا گوں مناظر، جذباتِ انسانی کے مختلف کوائف، تکمیلِ فن کی متعدد اشکال اور فطرت کے بوقلموں مظاہر سے علیحدہ علیحدہ لطف اندوز ہونے کی اہلیت نہیں رکھتا تو اس کو انتقادی ذمہ داریاں اپنے سر نہ لینا چاہئیں، کیونکہ اس کے لیے ایسے دل و دماغ کی ضرورت ہے جو ہمہ گیر ہو اور ہر چیز کی جداگانہ حیثیت و امتیاز کو سمجھ سکے۔ نقائص و محاسن کا احاطہ کر سکے، لیکن چونکہ یہ صفت شاذ و نادر ہی کسی میں پائی جاتی ہے، اس لیے حقیقی معنی میں نقاد کا وجود بھی بہت کم نظر آتا ہے اور عام طور سے انتقادی مقالے تنقیص، جرح سے زیادہ کوئی اور حیثیت اختیار نہیں کر سکتے۔''

ان کا تنقیدی عمل، کس حد تک اس عظیم الشان تصور کی مطابقت کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ جہاں یہ ماننا پڑتا ہے کہ ان کے بہت سے مضامین تنقیصی جرح کا شکار ہو جاتے ہیں اور وہ محاسن سے زیادہ معائب پر اپنی توجہ منعطف کر دیتے ہیں، وہاں یہ بھی تسلیم کر لینا چاہیے کہ سعدی سے لے کر بیدل تک اور میر سے لے کر اقبال اور حسرت تک، جتنے بڑے ادیبوں کو انھوں نے اپنے فکر و احساس کی سطح پر قبول کیا ہے، وہ کسی عام نقاد کے بس کی بات نہیں۔ کہنے کو تو سارے معلمین جملہ مرحومین کے بارے میں ایک سا رویہ با آسانی قائم کر لیتے ہیں لیکن نیاز نے ہر ایک کے بارے میں امتیاز برتا ہے اور ہر ایک کے یہاں تکمیلِ فن کی متعدد اشکال کو دل سے پسند کیا ہے۔ شاید اس سے زیادہ ہمہ گیر بننا ان کے لیے ممکن نہیں تھا، تاہم ان معاصرین کے ساتھ بھی جو ان کی ہمدردی کے مستحق نہ ٹھہرے، انھوں نے مکالمے کی ایک ایسی سطح قائم کی جس میں ذاتی تلخی اور عناد کی گنجائش بہت کم تھی اور جوش کے ساتھ کچھ ایسی صورت پیدا بھی ہوئی تو انھوں نے اس

کو ایک مستقل دردِ سر نہیں بنایا، لیکن اس سے زیادہ اہم بات یہ ہے کہ انھوں نے ادارت کی مصلحتوں کو اپنی آزادی کے راستے میں حائل نہیں ہونے دیا اور اپنے پرجوش معاونین کے بارے میں غیر تنقیدی رویہ اختیار نہیں کیا۔

چنانچہ ان کی تنقید، مدیرانہ تنقید کی بجائے ایک ایسا ادارہ بن گئی جس میں ان کے ساتھ سب لوگ بحث میں شریک تھے، وہ لوگ بھی جو ان سے پوری شد و مد کے ساتھ اختلاف رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ آج نیاز کو نگار سے الگ نہیں کیا جا سکتا اور نگار کو اردو تنقید کی تاریخ میں ایک ایسے مدرسۂ فکر کی حیثیت حاصل ہوئی جس کے اراکین ان کے نیاز مند ہی نہیں، ان سے متصادم بھی تھے۔

O

فراق کا تفاعلِ نقد

میں نے اپنے مضمون 'مطالعاتی ترجیحات اور نئی تھیوری' میں تکثیری نظام ہائے نقد کے موضوع پر گفتگو کرتے ہوئے یہ واضح کیا تھا کہ کسی بھی عہد میں تنقید کسی ایک لیک پر قائم نہیں رہی کیونکہ نظریاتی تنوع اور انتشار کے ساتھ ساتھ تخلیقی رویے بھی کبھی کسی ایک مرکز کی طرف راجع نہیں رہے۔ یہ ضرور ہوا کہ بعض ادوار میں تنقید کے شور نے اس قدر ہنگامہ بپا کیا کہ اکثر تخلیقی فنکار ناقدین کی کارگاہ کے پرزے بن کر رہ گئے۔ تنقید نے اپنی شکم پری تمام تخلیق سے نہیں کی بلکہ تنقید، تنقید ہی کی شکم پری کرتی رہی۔ میں نے بحولہ مضمون میں یہ حوالہ بھی دیا تھا کہ موجودہ نئی تھیوری کے معنی یہ نہیں ہیں کہ ہماری تنقید نے کبھی تھیوری سازی ہی نہیں کی۔ کسی نقاد نے تھیوری کے طور پر تھیوری نہ بھی بنائی ہو، لیکن اس کی کوئی نہ کوئی ایسی تھیوری ضرور ہوتی ہے جس کا اطلاق و انطباق وہ اپنے تفاعلِ نقد کے دوران کرتا ہے۔ تھیوری اسے ان بہت سے تضادات سے محفوظ رکھتی ہے جو کسی بھی مخاطبے کی علمی اور سنجیدہ رو پر قدغن لگا دیتے ہیں۔ فراق کو ہمارے نقادوں نے تاثراتی اور جمالیاتی کے علاوہ تخلیقی نقاد بھی کہا ہے اور خود فراق نے اپنی تنقید کو زندہ اور خلاقانہ تنقید کے نام سے نسبت دی ہے۔ ایک ایسی تنقید جو قدر شناسی تو کرتی ہے فیصلہ کم ہی کرتی ہے۔ جو ہمیں ایک ایسے قاری سے متعارف کراتی ہے جسے کسی بھی علم سے زیادہ اپنے تجربے، اپنے وجدان اور اپنی فہم پر گہرا اعتماد ہے۔ جو تخلیق کو ایک بے زبان ہستی کے طور پر نہیں دیکھتی بلکہ اس سے مکالمہ بھی کرتی ہے۔ فراق اس امر سے بخوبی آگاہ تھے کہ ہر تخلیق اپنے اردگرد کئی پردے حائل کر رکھتی ہے۔ اس کا اپنا ایک پندار ایک انا ہوتی ہے، نقاد کو جس کی اندرونی تہوں تک پہنچنے کا راستہ بنانا ہوتا ہے۔ اس طرح آر پار داخل ہونے کے عمل سے وہی شخص عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو ایک نفوذ پذیر اور تیز فہم بھی رکھتا ہو۔ تخلیق کو ہم ایک ایسے نازک اور لاانتہائی

دھاگوں یا ریشوں کا جال قرار دے سکتے ہیں جسے مکڑی یا بعض دوسرے حشرات کے لاروں نے بنا ہو جال جتنا بظاہر نازک دکھائی دیتا ہے اتنا ہی وہ اپنے اندرونی رابطوں میں بڑا مستحکم بھی ہوتا ہے۔ اصلاً اس کی ساری مضبوطی اس کی تحیر خیز بناوٹ میں مضمر ہوتی ہے۔ تخلیق کے معنی بھی اس کے خارج میں نہیں بلکہ تہہ در تہہ باطن میں چھپے ہوتے ہیں۔ فراق کے تفاعل نقد میں تکشاف معنی کی یہی صورت نمایاں ہے۔ وہ لکھتے ہیں کہ "تنقید محض رائے دینا یا میکانکی طور پر زبان اور فن سے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے۔ ناقد کو احساسات اور بصیرتیں پیش کرنا چاہئیں نہ کہ رائیں۔" جب یہ لازم ٹھہرا کہ معنی ساز، قاری ہی ہوتا ہے اور منشائے مصنف محض ایک بھرم ہے تو فراق کی تنقید کو بھی ہم بڑی آسانی کے ساتھ قاری اساس تنقید کہہ سکتے ہیں۔

فراق نے اپنی تنقید کو خلاقانہ اور زندہ قرار دینے کے بعد یہ بھی لکھا ہے کہ: "میرے مذاق تنقید پر دو چیزوں کا بہت اثر رہا ہے۔ ایک تو خود میرے وجدان شعری کا دوسرے یورپین ادب اور تنقید کے مطالعے کا، مجھے اردو شعرا کو اس طرح سمجھنے اور سمجھانے میں بڑا لطف آتا ہے جس طرح یورپین نقاد یورپین شعرا کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں، اس طرح ہمارے ادب کی مشرقیت اجاگر ہوسکتی ہے اور اس کی آفاقیت بھی۔ میں یہ نہیں مانتا کہ اردو ادب وشاعری یا مشرقی ادب وشاعری ان اصولوں کے مطابق جانچی پرکھی نہیں جاسکتی، جن اصولوں کے مطابق مغربی شاعری کا جائزہ لیا جاتا ہے۔"

پہلی بات تو یہ کہ مشرقی ادب وشاعری اور مغربی تنقید کے اصولوں سے جانچنے کی بات محض ایک بلند بانگ دعویٰ ہے۔ فراق محض اپنی تخلیقی ذہانت وسعادت ہی پر قانع تھے۔ ان کی کسی تحریر سے یہ پتہ نہیں چلتا کہ کبھی انھوں نے مغربی تنقید کے اصولوں کی بھی خوشہ چینی کی ہے۔ فراق ٹھیٹھ مشرقی ذہن رکھتے تھے۔ اردو ادب کی تاریخ اور روایت کے سلسلوں کا انھیں گہرا شعور تھا۔ انھیں ایک لحاظ سے روشن خیال انسان دوست کہا جاسکتا ہے، جو ہر نئی چیز کا کھلے دل سے خیر مقدم بھی کرتا ہے اور گزشتگان ورفتگان کا اثاثہ جس کے لیے اگلی راہ کے تعین میں ایک مشعل ہدایت سے کم حیثیت نہیں رکھتا۔ فراق کی تنقید کو پڑھتے ہوئے جو چیز سب سے زیادہ متوجہ کرتی ہے وہ اس کا بے میل طریق کار ہی ہے۔ یعنی وہ ان پیشہ ور نقادوں کی طرح کسی نظریے کی طرف للچاتی ہوئی نظروں سے دیکھتے ہیں اور نہ اپنے قاری کو بھڑکیلی اصطلاحات سے

مرعوب کرتے ہیں اور نہ ہی بار بار اونچے اور اونچے سروں میں کوئی دعویٰ کرتے ہیں۔ نقد فراق کی سب سے بڑی خوبی ہی یہ ہے کہ وہ تکنیکی ہونے سے ہمیشہ اپنے آپ کو باز رکھتی ہے۔ بے تکلفی اور کشادہ نفسی ہی میں قرأت نوازی Readability کا جوہر بھی چھپا ہے جو قاری کو ہمیشہ اپنی طرف مائل بھی رکھتی ہے اور کبھی قائل کرنے کی جستجو سے دامن نہیں بچاتی۔ وہ لکھتے ہیں: ''میری رائے میں نقاد کو یہ کرنا چاہیے کہ تنقید پڑھنے والے میں بہ یک وقت لالچ اور آسودگی پیدا کردے۔''

ہمارے دور کی تنقید پہلے سے زیادہ علمی، پہلے سے زیادہ باخبر، پہلے سے زیادہ تجزیاتی اور پہلے سے زیادہ بین العلومی اور تکثیری ہے۔ ادب کو فلسفیانہ بینش کے ساتھ کبھی اس طور پر موضوع ومعروض ہی نہیں بنایا گیا تھا۔ تنقید کی زبان بھی اپنی ایک فلسفیانہ نہج رکھتی ہے۔ جس میں اخذ معنی کی نسبتاً زیادہ صلاحیت ہے۔ ان تمام خوبیوں کے باوجود بعض مثالیں ایسی بھی ہیں جو کم سے کم قرأت نواز ہیں۔ میرا اشارہ اس تنقید کی طرف ہے جو یہ تو بتاتی ہے کہ فلاں کو نہیں پڑھنا چاہیے۔ فلاں کیوں کم مایہ و کم عیار ہے۔ جو ہماری رغبتوں کو نہ تو اکساتی ہے اور نہ پڑھنے کی طرف مائل کرتی ہے۔ فراق کا معاملہ ہی دوسرا تھا۔ انھوں نے اکثر ان شعرا کو اپنا موضوع بنایا ہے، جنھیں ہماری تنقید بس چھوکر نکل جاتی ہے۔ فراق نے انھیں فراموش گاری کی دھند سے باہر نکالا اور انھیں بلاشبہ ایک نیا تناظر مہیا کیا۔ فراق یہ بھی نہیں کہتے کہ فلاں کو نہیں پڑھنا چاہیے یا انھیں پڑھنا چاہیے تو کیوں نہیں پڑھنا چاہیے۔ وہ تو بار بار یہ تقاضہ کرتے ہیں کہ مصحفی یا ذوق ہمیں کیوں للچاتے ہیں۔ ان کے کلام میں وہ کون سے محاسن ہیں جو ہمیں مائل بہ قرأت رکھنے کی زبردست صلاحیت رکھتے ہیں۔ ان میں وہ کون سے جوہر آب دار ہیں جن کی چمک صدی ڈیڑھ صدی گزرنے کے بعد بھی ماند نہیں پڑی اور جواب بھی کسی نہ کسی لمحے ہمارے ذہنوں میں چکاچوند پیدا کردیتے ہیں۔ فراق کی تنقید رد و تنسیخ کرنے کے بجائے اپنے بہترین لمحوں میں بعض شعرا کو بحال بھی کرتی ہے اور قائم بھی کرتی ہے۔

مصحفی کے ذیل میں کہتے ہیں: ''حقیقی شاعر ایک نئے ذوق کی داغ بیل ڈالتا ہے۔ ہمارے قدیم احساسات کو نئے طریقوں سے چونکاتا ہے۔ ہمارے شعور کے لیے ایک نیا سانچہ تیار کرتا ہے۔ غم آمیز وجدان میں تنوع کے اتنے امکانات نہیں ہوتے جتنے نشاط آمیز وجدان میں ہوتے ہیں اور یہی وجہ ہے کہ مصحفی کے یہاں بہ نسبت میر کے تنوع زیادہ پایا جاتا ہے۔

'غالب کے یہاں بہت ترنم ہے، لیکن وہ بہت تیز قسم کا ترنم ہے۔ مصحفی کا ترنم مدھم سر میں ہے۔ اس کا ٹھہراؤ، بہاؤ اور اس کی نرم اور خفیف تھرتھری غالب کے ترنم سے مختلف ہے۔ غالب کے یہاں نغمہ ہے تو مصحفی کے یہاں ایک چیز ہے جسے تحت النغمہ (Sub Lyricism) کہہ سکتے ہیں۔' حالی کی غزلوں میں اداسی کی فضا انفرادی یا عشقیہ ناکامی کے ماتم کی فضا نہیں ہے بلکہ ہندوستان کی اداسی کی فضا ہے، دونوں اداسیوں میں وہی فرق ہے جو غم عشق و غم روزگار میں ہے۔ میر عنصری (Elemental) شاعر ہے، اس کی سادہ زبان میں وہ سوز و ساز ہے جو واقعیت کو ماورائیت کا درجہ دے دیتا ہے۔' غالب کے دماغ کی رگیں دل کی رگوں کی طرح حساس ہیں۔ انشا، ہمارے تخیلی سامعہ کو تشفی نہیں بخشا' وغیرہ وغیرہ۔

اس طرح کی سینکڑوں مثالیں ہیں جو ایجاد بندہ ہیں اور جو تنقید کی علمی اور فلسفیانہ زبان کے منافی ہیں۔ ان میں بعض اسمائے صفات یقیناً وضاحت طلب ہیں۔ شاید ہم انھیں کسی ایک معنی سے موسوم نہ کر سکیں۔ لیکن یہ ضرور ہے کہ اردو ادب کے کسی بھی قاری اور بالخصوص فراق کی تنقید سے رغبت رکھنے والے قاری کے لیے فراق کی یہ محسوساتی زبان، قطعی نامانوس نہیں ہے۔ یہ دوٹوک نہیں ہے لیکن مہمل، بے معنی اور لغو بھی نہیں ہے۔ جہاں جہاں بعض اسمائے صفات کے استعمال میں فراق نے تکرار سے کام لیا ہے۔ وہاں وہاں امتیاز و افتراق قائم کرنے میں ہمیں بڑی ناکامی کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ تنقید میں درجہ بندی اور تقابل کا بھی ایک مقام ضرور ہے لیکن تقابل کا بہر حال ایک محل ہوتا ہے اور یہ محل تضاد کی بنیاد پر نہیں کسی نہ کسی پہلو سے مماثلت کی بنیاد پر ہوتا ہے۔ تنقید مماثلت میں تضاد و تفریق کے پہلو اجاگر کرتی ہے۔ فراق کا معاملہ یہ ہے کہ وہ ایک ساتھ کسی ایک کا تقابل کئی دوسروں کے ساتھ کرنے لگتے ہیں اور ایک دلیل ابھی پوری طرح اپنے جوز تک بھی نہیں پہنچ پاتی کہ کوئی دوسرا مسئلہ زیر بحث آجاتا ہے۔ بلاشبہ اردو غزل گو شعرا کے بارے میں ان کے تصورات (Concepts) بڑے واضح اور بڑی حد تک مناسب و موزوں ہیں، بلکہ بعض تصورات تو خود ان کے قائم کردہ ہیں، جو بڑے ارتجل اور چونکانے والے ہیں۔ تاہم تعبیرات کے غیر معمولی اژدہام میں ان کی معنویت بھی بہت جلد گم ہو جاتی ہے۔ ایک اعتبار سے یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ فراق نے جہاں جہاں مختلف غزل گو شعرا کے مابین اثر و تقابل کی بات کہی ہے ان کے اس طریق کار کو بین المتونی کا نام بھی دیا جا سکتا ہے کیونکہ وہ جس چیز کو اثر کا نام دیتے ہیں وہ دوسرے لفظوں میں باہمی قلب کاری بلکہ transposition ہے۔

میں بذاتِ خود تنقید میں محض تعقل کی کارفرمائی کو لازمہ قرار نہیں دیتا بلکہ اکثر مقامات پر جہاں تعقل بے بس ہو جاتا ہے وہاں وجدان ہی کو مشعلِ راہ بنانا پڑتا ہے۔ فراق کی تنقید میں اگر وجدان کی کرشمہ سازی بھی شامل ہے تو اس سے نئی توقعات بھی یقینی طور پر وابستہ کی جا سکتی ہیں۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ جہاں معروضیت کی ایک حد قائم کرنے پر ہم اصرار کرتے ہیں وہیں یہ اصرار بھی صائب ہے کہ وجدان کی بھی ایک حد قائم کرنے کی ضرورت ہے یعنی یہ کہ ہر شاعری کی فہم یا قدر شناسی کے لیے وجدانی صلاحیت کی ضرورت نہیں ہوتی۔ وجدان کی سرگرمی وہیں ایک خاص معنی رکھتی ہے جہاں تخلیق بھی اس کا تقاضہ کرتی ہے۔ فراق نے ادبی مسائل اور عشقیہ شاعری کے ضمن میں یقیناً معروضیت کی ایک حد بھی قائم کی ہے اور اپنے موقف کو پورے استدلال کے ساتھ واضح بھی کیا ہے، لیکن غزل گو شعرا پر گفتگو کرتے ہوئے ان پر غیر معمولی جذباتیت حاوی ہو جاتی ہے اور وہ کہیں کے کہیں نکل جاتے ہیں۔ یہ ایک بڑا عیب ہے جو بے حد سنجیدہ تنقیدی مخاطبے کو بھی داغ دار کر دیتا ہے۔ اسی معنی میں فراق کی تنقید اگر بعض وجوہ سے وزن ووقار رکھتی ہے تو بعض وجوہ سے وہ داغ دار بھی ہے۔

○

(فراق گورکھپوری شاعر، نقاد، دانشور۔ ترتیب و تہذیب۔ گوپی چند نارنگ۔ سنہ اشاعت 2018، ناشر ساہتیہ اکادمی نئی دہلی)

کلیم الدین احمد کی ناقدانہ انفرادیت

اردو میں ادبی تنقید کی شیرازہ بندی کا پہلا نمائندہ ترین نمونہ 'مقدمہ شعر و شاعری' میں ملتا ہے۔ مقدمہ کی اشاعت 1893 میں عمل میں آئی۔ الطاف حسین حالی کے بعد تقریباً نصف صدی کا زمانہ سوائے شبلی نعمانی کی تنقیدی کاوشوں کے اصولوں کی ترتیب و تنظیم اور ان کے عملی اطلاقات کے معاملے میں کسی خاص پیش رفت کا پتہ نہیں دیتا۔ امداد امام اثر کی کتاب 'کاشف الحقائق' اس عبوری دور کی ایک قابل توجہ کوشش کا التباس ضرور پیدا کرتی ہے، مگر اس میں روبہ عمل تنقیدی طریق کار کچھ تو تاثراتی بیانات کی بالادستی کے سبب اور کچھ اپنی تعمیم زدگی کے باعث رائے زنی سے آگے نہیں بڑھ پاتی۔ شبلی کے یہاں 'شعر العجم' کی جلد چہارم اور 'موازنہ انیس و دبیر' کے ابتدائی حصے میں مشرقی تصورات نقد کا غلبہ ہے۔ سوائے محاکات اور تخیل کی بحث کے، شبلی کی تنقید میں نئی تنقید کی روشنی سے آنکھیں چار کرنے کی کوشش برائے نام ہی ملتی ہے۔ لیکن شبلی کی اصولی باتیں ہوں یا اطلاقی نمونے، جس نظام تنقید کے مظہر ہیں ان کو اپنے حدود میں غیر معمولی نہیں تو غیر اہم بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ الطاف حسین حالی، البتہ انیسویں صدی اور بیسویں صدی کے دوراہے پر ایک ایسے نقاد کے طور پر غیر معمولی ہیں جس نے مشرقی معیار نقد کے ساتھ مغرب کے تنقیدی تصورات کو اپنی بساط بھر شامل کر کے صحیح معنوں میں 'اردو شعریات' کے خد و خال مرتب کرنے کی کوشش کی۔

یہ محض اتفاق نہیں کہ نصف صدی کے عرصے کے بعد اردو کے تنقیدی منظرنامے میں کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری، آل احمد سرور اور احتشام حسین جیسے ممتاز نقاد تقریباً ایک ہی زمانے میں اپنی تنقیدی تحریروں سے نہ صرف متعارف ہوتے ہیں بلکہ مشرقی اور مغربی تصورات کی تفریق کو ختم کرتے نظر آتے ہیں۔ لیکن ادبی تنقید کی نئی روشنی اور عالمی اصولوں سے کم و بیش

یکساں طور پر باخبر ہونے کے باوجود کلیم الدین احمد اپنے معاصرین کے درمیان ادبی جمالیات اور تنقیدی ضابطہ بندی کے معاملے میں اسی طرح ممتاز دکھائی دیتے ہیں جس طرح حالی اپنے معاصرین اور متاخرین کے درمیان۔ آل احمد سرور نے کلیم الدین احمد کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دیا ہے۔ اس بات میں اتنی ہی صداقت ہے جتنی محمد حسن عسکری، احتشام حسین اور خود آل احمد سرور کو نوآبادیاتی ذہن کا مالک قرار دینے میں ہو سکتی ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ محمد حسن عسکری اپنی زمین سے وابستگی، آل احمد سرور، اردو کی تہذیبی اقدار کے شعور اور احتشام حسین مارکسی تصورات سے کسب فیض کے سبب کلیم الدین احمد سے قدرے الگ زاویہ نظر سے دیکھے جانے کا مطالبہ کرتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے اقداری فیصلوں میں بسا اوقات اردو کی ادبی روایت اور تہذیبی تقاضوں سے اغماض برتنے میں بھی کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ تاہم دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مغربی زاویہ نظر کا حد درجہ اسیر ہونے کے باوجود ان کی تنقیدی تحریروں نے اصولوں کی ضابطہ بندی اور جمالیاتی اقدار کی بحالی میں کیا کردار ادا کیا ہے۔

کلیم الدین احمد کی تنقیدی کاوشوں کو تین بڑے خانوں میں منقسم کر کے دیکھا جا سکتا ہے۔ (1) نظری طور پر اصول تنقید کی ترتیب و تدوین (2) اردو کے شعری سرمایے پر ان اصولوں کا عملی اور تجزیاتی انطباق اور (3) اردو کی تقریباً تمام رائج شعری اصناف کی بحیثیت صنف اور بحیثیت وسیلۂ اظہار، قدر و قیمت کو پرکھنے اور متعین کرنے کی کوشش۔ ان کی تحریروں کا معتد بہ حصہ تنقیدی اصول و معیار کی شیرازہ بندی پر مشتمل ہے۔ 'ادبی تنقید کے اصول' اور 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں منصوبہ بند طریقے پر تنقید کی اصولی ضابطہ بندی ملتی ہے۔ جب کہ 'اردو شاعری پر ایک نظر'، 'اقبال ایک مطالعہ' اور 'عملی تنقید' میں اصناف اور نمائندہ فن پاروں پر اطلاقی اور عملی تنقید کے ممتاز ترین نمونے ملتے ہیں۔ کلیم الدین احمد کی تنقید بادی النظر میں سخت گیری، مغربی اصولوں پر جا و بے جا اصرار اور بعض چونکانے والے بیانات پر مبنی ہونے کا تاثر قائم کرتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ وہ ایک سخت گیر نقاد ہیں۔ وہ مغربی اصول نقد کو ہی مثالی نمونہ نہیں بناتے، عالمی سطح پر تسلیم شدہ معیاری ادب پاروں کا اعلیٰ اور غیر معمولی معیار ان کے پیش نظر رہتا ہے، اور وہ شدید ردعمل پیدا کرنے والے بیانات دینے میں کوئی تکلف محسوس نہیں کرتے۔ جہاں تک مغربی تصورات کو اردو میں رائج کرنے کا سوال ہے تو ان کے معاصرین میں جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، تقریباً سبھی سربرآوردہ نقادوں نے حسب استطاعت اس روشنی سے استفادہ کرنے کی

کوشش کی ہے مگر اس ضمن میں کلیم الدین احمد کی انتہاپسندی ایسے مقامات پر قابلِ تشویش بن جاتی ہے کہ جب وہ اردو کی لسانی، ادبی اور تہذیبی روایت کو یکسر نظر انداز کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایسے ہی موقعوں پر ناقد کی حیثیت سے اپنی ہمہ گیری، انضباط اور بڑے دائرۂ کار کے باوجود مغربی سرچشموں کے حوالے سے وہ نوآبادیاتی ذہن کے مالک ہی ٹھہرتے ہیں۔ ان کی انتہاپسندی کا نقطۂ عروج غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کو قرار دیا جاسکتا ہے۔ اپنے ادبی سفر کے بالکل آغاز میں 'غزل کو نیم وحشی صنف شاعری' ٹھہرانے جیسے چونکانے اور شدید ردِ عمل پیدا کرنے والے بیان پر نہ صرف یہ کہ وہ اصرار کرتے ہیں، وہ اپنی شعری تنقید کے بڑے حصے میں اس کا جواز فراہم کرنے کی کوشش کرتے ہیں، اکتا دینے کی حد تک اس نقطۂ نظر کی تکرار کرتے ہیں اور تادمِ حیات اپنی رائے پر نظرِ ثانی کے لیے تیار نظر نہیں آتے۔ اس رویے پر حیرت اس وقت ہوتی ہے جب اندازہ ہوتا ہے کہ غزل کے صنفی و ہیئتی نقائص کو معتوب و مردود قرار دینے کے باوجود انھوں نے کلاسیکی اور مابعد کلاسیکی غزل کا نہایت گہرائی، ہمہ گیری اور نظم و ضبط کے ساتھ مطالعہ کیا ہے۔ اس مطالعہ کے عمل میں غزل کے اشعار کی قوت اور رمزیت سے بسا اوقات انکار کرنا ان کے لیے ممکن نظر نہیں آتا، وہ اپنی بعض رایوں پر جزوی نظرِ ثانی بھی کرتے ہیں اور شاید اردو کے واحد نقاد ہیں جس نے اپنی کتابوں کی مختلف اشاعتوں میں ترمیم و اضافے کیے ہیں۔ یہ بات درست ہے کہ ان کی ادبی اور تنقیدی تربیت میں مغربی نظم کی روایت نے بنیادی کردار ادا کیا ہے۔ یہ بھی غلط نہیں کہ ان کے استاد ایف، آر، لیوس اور ان کے معاصر نقاد بالخصوص آئی، اے، رچرڈز اور ٹی، ایس، ایلیٹ یا ان سے قبل کالرج کی اس تنقید نے جو نظم یا نظم کے دوسرے اسالیب پر تھی، ان کے ذہن کو ایسے سانچے میں ڈھالا تھا جس میں غزل جیسی مختلف الہیئت صنف کی سمائی بالکل نہ تھی مگر ان تمام مغربی نقادوں نے بھی کسی فن پارے کی روایتی اور تہذیبی اقدار سے اس حد تک چشم پوشی برتنے کا ارتکاب نہیں کیا جس نوع کی چشم پوشی کلیم الدین احمد کے اس نقطۂ نظر میں دیکھی جاسکتی ہے۔ وہ اپنے ایک سربرآوردہ معاصر نقاد محمد حسن عسکری کے تہذیبی شعور کو یکسر نظر انداز کرتے ہوئے ان کی مغربیت کو مغرب کی ولائی قرار دینے میں بھی کوئی عار محسوس نہیں کرتے۔ وہ اپنے اور محمد حسن عسکری کے مابین اس فرق کو محسوس کرنے سے قاصر ہیں کہ اپنی تمام مغرب پسندی کے باوجود وہ مغربی تصورِ ادب کو بلا ترمیم و تنسیخ اردو کے لیے قبول کرنے کو آمادہ نہیں ہوتے اور ادب اور تہذیب کے رشتوں کو بھی آنکھوں سے

او جھل نہیں ہونے دیتے۔ عسکری اگر یہ کہتے ہیں کہ "ہر تہذیب کو اپنے ادبی اصول و معیار متعین کرنے کا حق حاصل ہے، اور یہ کہ کسی مخصوص ادبی تہذیب پر غیر تہذیب کے معیارات مسلط نہیں کیے جاسکتے" تو دراصل وہ تہذیبی شعور کے اسی فقدان پر معترض ہیں جس سے کلیم الدین احمد دوچار ہیں۔ محمد حسن عسکری کے اس دور رس تنقیدی نقطۂ نظر کا فیضان ہے کہ شمس الرحمان فاروقی نے غزل کی صنف کے جواز کے سیاق و سباق میں ایک قرار واقعی مقدمہ قائم کیا ہے کہ "جس طرح یہ بات ایک ادبی تہذیب ہی طے کرسکتی ہے کہ ادب کیا اور کیا نہیں ہے، اسی طرح تہذیب ہی اس بات کا فیصلہ کرے گی کہ بڑا ادب کیا ہے۔" یہ مقدمات اس اعتبار سے کلیم الدین کے متذکرہ نقطۂ نظر کا بطلان کرتے ہیں، اس لیے کہ اردو غزل یا کسی اور صنف سخن، کو مغرب کے تہذیبی حوالوں سے کم تر ثابت نہیں کیا جا سکتا۔ اس ضمن میں کلیم الدین احمد محض ظاہری ربط، اور موڈ کی یکسانیت پر مبنی غزل کے اشعار حتیٰ کہ قطعہ بند شعروں تک کو صرف اس لیے توصیف کا مستحق قرار دیتے ہیں جو خود ان کے سخت گیر تنقیدی اور ہمہ یاتی موقف کی پوری تائید نہیں کرتے۔ ضد کی ہے اور بات، مگر حقیقت یہ ہے کہ غزل کو دور وحشت کی یادگار قرار دینے کے بعد نصف صدی کا عرصہ بھی نہیں گزرا کہ انسان کے تہذیبی ارتقا کے عمل میں خود کلیم الدین احمد کی زندگی میں متمدن انسانی معاشرے نے یہ ثابت کر دکھایا کہ افہام و تفہیم کی زبان تہذیبی ترقی کے ساتھ طول کلامی کے بجائے دوٹوک، اشاراتی، علامتی، حتیٰ کہ اعداد و شمار پر مبنی لسانی کفایت لفظ کی طرف مائل ہوتی چلی گئی ہے۔ ایسی صورت میں محض تسلسل، طول کلامی اور مرتب اظہار کو تمدن کی شناخت تو کیا قرار دیا جاسکتا ہے، کفایت لفظی، استعارہ سازی، رمز و ایما اور ایجاز و اختصار کو مربوط اسالیب شعر کا بدل کیوں نہیں ثابت کیا جاسکتا۔

تاہم جس طرح کلیم الدین احمد کی ناقدانہ قد و قامت کو صرف غزل کی صنف پر ان کے اعتراضات کے باعث کم تر قرار نہیں دیا جاسکتا، اسی طرح ان کے مطالعے کی وسعت، سائنٹفک نقطۂ نظر، تجزیاتی ذہن اور طرز استدلال کی صحیح قدر و قیمت کا تعین صرف ایک صنف سخن پر ان کے نامناسب اور منفی موقف کے سبب پس پشت نہیں ڈالا جاسکتا۔ لیکن اردو تنقید کی تاریخ میں ہوا کچھ ایسا ہی ہے کہ کلیم الدین احمد کے معدودے چند سنسنی خیز بیانات کے شدید ردعمل نے ان کے غیر معمولی تنقیدی کارنامے کے اعتراف کی راہ میں رکاوٹیں پیدا کیں ___ کلیم الدین احمد نے اپنی تنقید میں دو باتوں کی طرف سب سے زیادہ توجہ مبذول کی۔ ایک تو ادب و شعر کے

بالکل بنیادی مسائل سے سروکار اور دوسرے یہ کہ اپنے نظری اور اصولی بیانات کو تجزیے، تحلیل اور تقابلی مطالعے کی مدد سے قابل توثیق بنانا۔ اس سلسلے میں نقد شعر کے بارے میں اساسی نوعیت کے بعض نکات کی مدد سے نظری تنقید پر ان کی گرفت کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے:

1. ہمیں ادب کو برابر اور سختی سے بطور ادب دیکھنا چاہیے نہ کہ بطور تاریخ، اخلاق، فلسفہ، دینیات۔ اور بطور ادب دیکھنے کے یہ معنی ہیں کہ ہم لفظوں پر ہر وقت نظر رکھیں، ان سے غفلت نہ برتیں، لیکن یہ بھی ملحوظ خاطر رہے کہ الفاظ، نقاد کی محنت کا آخری نتیجہ نہیں۔
2. ہر لفظ میں ایک مخصوص جوہر ہوتا ہے، جو دوسرے لفظ میں نہیں ہوتا۔ ممکن ہے کئی الفاظ ہم معنی ہوں، لیکن ہر لفظ کی ایک انفرادی خصوصیت ہوتی ہے جو اس کے مرادف لفظ میں نہیں پائی جاتی۔
3. شاعری میں الفاظ محض ذریعہ ہیں اظہار خیالات وجذبات کا۔ اگر انھوں نے تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تو پھر شاعری ممکن نہیں۔
4. الفاظ اور شاعری میں ایک ناگزیر ربط ہے، اردو شعرا اس ربط سے سراسر بے گانہ نظر آتے ہیں۔ شاعری کی منزلیں طے کرنے کے لیے الفاظ کی رہبری کی ضرورت ہے۔ اگر الفاظ رہنما نہ ہوں تو قدم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لیکن رہنما کو منزلِ مقصود سمجھ لینا کم عقلی کی دلیل ہے۔ اردو کے بعض شعراء قبلہ نما کو قبلہ قرار دیتے ہیں اس لیے گمراہی لازمی نتیجہ ہے۔

کلیم الدین احمد اپنے بیانات کو عموماً تشنۂ استدلال نہیں چھوڑتے۔ مثالیں دیتے ہیں۔ مثالوں کا تجزیہ کرتے ہیں۔ موخرالذکر بیان کے ثبوت کے طور پر وہ ایک شعر:

قیامت بپا ہوگی اٹھے گا فتنہ
وہ جوڑا نہیں اک بلا باندھتے ہیں

سے مثال دیتے ہیں اور اس میں معنی کے فقدان اور الفاظ کی بالادستی کا تجزیہ کر کے یہ ثابت کرتے ہیں کہ قیامت، فتنہ، جوڑا، بلا، جیسے متناسب الفاظ اور چست وبا محاورہ بندش کے باوجود اس شعر میں لفظ کیوں کر تجربے سے زیادہ اہمیت حاصل کر لیتے ہیں اور کیوں کر صنعت گری یہاں شعبدہ بازی میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ وہ ادب کو ادب کے طور پر دیکھنے کے اس اصرار کے باوجود ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس مقولے کو ہر جائزے میں اپنی گرہ میں باندھے نظر آتے ہیں کہ ''ادب کی عظمت، صرف ادبی معیاروں سے نہیں جانچی جا سکتی، البتہ یہ کبھی نہ بھولنا چاہیے کہ

ادب کے عدم اور وجود کو صرف ادبی معیاروں سے ہی پرکھا جاسکتا ہے۔'' اس خیال میں ادب کی ادبیت پر اس قدر زور دینے کے باوجود یکساں نوعیت کے ادب پاروں کے مابین مافی الضمیر، خیالات کے وزن وقار اور زندگی کی بصیرت کو ہی مابہ الامتیاز بنائے جانے کے نکتے کی اہمیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کلیم الدین احمد کی ادبی معیار بندی کا پہلا مرحلہ لفظ ہے۔ اسی سبب سے لفظ کی لغوی حیثیت، استعاراتی حیثیت، لفظ کی انفرادی خصوصیت اور الفاظ اور شاعری کے ناگزیر ربط پر وہ جگہ جگہ اظہار خیال کرتے ہیں۔ انھیں شبلی نعمانی سے یہی شکایت ہے کہ انھوں نے 'موازنہ انیس و دبیر' میں الفاظ کو فصیح، غیر فصیح اور 'غریب' میں تقسیم کیا ہے۔ وہ یہ بتانے کے بعد کہ الفاظ خلا میں سانس نہیں لیتے اور وہ ہمیشہ کسی نہ کسی چیز کے قائم مقام ہوتے ہیں۔ ان الفاظ میں شبلی کے نقطۂ نظر کا جواب دیتے ہیں:

> ''لفظوں کی اپنی کوئی خصوصیت نہیں ہوتی۔ وہ نہ حسین ہوتے ہیں اور نہ بدصورت، نہ خوشگوار ہوتے ہیں نہ مکروہ۔ کوئی لفظ بذات خود شاعرانہ یا غیر شاعرانہ نہیں ہوتا۔ ہر تجربہ سراپا بننے کے لیے، مجسم ہونے کے لیے موزوں ومناسب الفاظ کو چن لیتا ہے۔ جو شعری تجربے کو بیان کرتے میں مفید ہو وہ شاعرانہ ہے ورنہ نہیں۔ نثری لفظ چپٹا اور مفید ہوتا ہے۔ لیکن شعری لفظ آپ اپنا وجود ہوتا ہے اور ایک دنیائے معانی اس میں پنہاں ہوتی ہے۔''

اس بحث کو آگے بڑھاتے ہوئے کلیم الدین احمد لفظ کے علاوہ شعر کے دوسرے اجزاء الفاظ کی ترتیب کی نوعیت، وزن، سیاق وسباق اور لہجہ کے بارے میں بعض ایسے نکات اٹھاتے ہیں جن کو حل کیے بغیر زبان، آہنگ اور شعری طریق کار کی جدلیت تک رسائی مشکل ہوتی ہے۔ زبان کی نحوی ترتیب اور وزن پیدا کرنے کی خاطر ترتیب میں رونما ہونے والی تبدیلی پر وہ خاص توجہ صرف کرتے ہیں اور یہ واضح کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ شاعر کیوں کر الفاظ کی ترتیب اور وزن کے مابین توافق اور ہم آہنگ کرنے میں کامیاب ہوتا ہے اور کس طرح ایک شاعر کا لہجہ اس کو دوسرے شاعر سے مختلف اور ممتاز بنا دیتا ہے۔ اس طویل بحث کو وہ ان الفاظ میں سمیٹتے ہیں:

> ''وزن اور الفاظ کی نثری ترتیب میں آپس میں ایک کھیل ہوتا ہے، اور شاعر کا کام ہے کہ اس باہمی کھیل (inter play) سے کام لے۔ وزن کا تقاضا ہوتا ہے کہ لفظوں کی نثری ترتیب بدلے اور یہ ترتیب بدلتی ہے۔ اگر شاعر وزن

سے مجبور ہو گیا اور اگر اس نے وزن کے سامنے ہتھیار ڈال دیا تو اس نے اپنا
کام نہیں کیا۔ وزن کا تقاضا گویا فن کاری کو ایک چیلنج ہے۔ اس کا کام یہ ہے
کہ وہ وزن اور لفظوں کی ترتیب میں جو قباحت ہے اسے دور کرے۔ وزن
کا سہارا لے کر نثری ترتیب سے زیادہ اچھی زیادہ معنی خیز ترتیب لفظوں میں
پیدا کرے۔"

کلیم الدین احمد لفظ و معنی، وزن و آہنگ اور ترتیب و لہجہ کی پوری بحث کو شاعری میں تجربے کے بالواسطہ بیان سے مربوط کر دیتے ہیں۔ انھوں نے ایک سے زیادہ بار لکھا ہے کہ "شعر میں تجربے کا بیان براہ راست نہیں ہوتا بالواسطہ ہوتا ہے۔" وہ میر کے شعر:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

کی مثال کے ذریعے اپنے دعویٰ کی دلیل فراہم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ اس شعر میں بے ثباتی کا ذکر دکھائی نہیں دیتا مگر زیادہ بلیغ انداز میں قاری کے دل و دماغ پر بالواسطہ طرز گفتگو کے باعث وارد ہوتا ہے۔ وہ اس پر بس نہیں کرتے۔ دنیا کی بے ثباتی کے بیان سے متعلق مختلف شعرا اور اسالیب اظہار کی مثالیں پیش کرتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے ع ہستی اپنی حباب کی سی ہے ع 'بود آدم نمود شبنم ہے' ع 'جب چشم کھلی گل کی تو موسم ہے خزاں کا' ع 'اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات... ان اشعار میں کہیں حباب، کہیں شبنم، کہیں گل اور کہیں شمع کے الفاظ بطور استعارہ اختیار کیے گئے ہیں مگر ہر جگہ ایک مضمون زیر بحث ہے اور وہ بے ثباتی دنیا کا مضمون ہے جو صرف بالواسطہ انداز بیان کے سبب زیادہ معنی خیز اور دور رس بن گیا ہے۔ اس ضمن میں میر کے متعدد اشعار کو کلیم الدین احمد زیر بحث لاتے ہیں اور ان میں براہ راست بات کہنے کے برخلاف استعاروں کی مدد سے مدعا ظاہر کرنے کی نوعیت کا جائزہ لیتے ہیں۔ تاہم میر تقی میر کے بارے میں ان کے توصیفی کلمات سے یہ اندازہ بالکل نہیں لگانا چاہیے کہ وہ کسی بھی شاعر کو غیر مشروط طور پر قابل تعریف تسلیم کر لیتے ہیں۔ انھوں نے اپنی مختلف کتابوں میں یکساں مضمون اور یکساں پس منظر رکھنے والے اشعار کے مابین موازنہ کیا ہے۔ میر کے ایک شعر ع فرصت بود و باش یاں کم ہے کام جو کچھ کرو شتاب کرو' کے بارے میں لکھتے ہیں کہ "اس شعر میں ایک پیش پا افتادہ خیال ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اور اسی خیال سے دوسرا معمولی خیال نکلتا ہے کہ مہلت عمر کم ہے، اس

لیے جو کام کرو شتاب کرو۔ پھر بھی یہاں خیال کی کوئی گہرائی نہیں۔ کوئی پیچیدگی نہیں۔" جب کہ اگر اس شعر کا موازنہ میر کے ہی متذکرہ دوسرے شعر یعنی:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

سے کیا جائے تو شعری طریقِ کار کی تبدیلی، تجربے کی نوعیت کی تبدیلی کا سراغ دیتی ہے۔ وہ تجزیہ اور تقابل کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

"پہلے شعر میں ایک خیال ہے جو شعری تجربہ نہیں بن پاتا اور اس لیے شعری حیثیت سے اس کی کوئی اہمیت نہیں۔ جب اس شعر میں خیال بھی ہے اور تاثر بھی اور یہ دونوں شعری تجربہ بن گئے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں ایک نیاپن ہے۔ ایک تازگی ہے، ایک لطف ہے جو روزمرہ کی باتوں میں نہیں۔۔ میر کی آنکھوں نے کچھ دیکھا ہے اور نئی طرح سے دیکھا ہے، کچھ سوچا ہے اور نئی طرح سے سوچا ہے، کچھ محسوس کیا ہے اور نئی طرح سے محسوس کیا ہے۔ یہ چیز پہلے شعر میں نہیں ملتی۔"

کلیم الدین احمد جب بھی شعری تجربے کا سوال اٹھاتے ہیں تو ان کا سارا ارتکاز لفظوں کے نظام سے تجربے کی نوعیت کے تعین کی طرف ہوتا ہے، مگر اس کے ساتھ ہی تخلیقی عمل کے حوالے سے ان محرکات و عوامل کو بھی نظرانداز نہیں کرتے جو ایک شاعر کو دوسرے شاعر سے اور ایک تجربے کو دوسرے تجربے سے الگ کرتے ہیں۔ وہ نئی انگریزی تنقید کے علمبرداروں کی طرح یوں تو ہیئتی نقطۂ نظر کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں لیکن تخلیقی عمل کے نفسیاتی محرکات کو بھی کم اہم قرار نہیں دیتے۔ ادب اور تحلیل نفسی ان کی دلچسپی کا موضوع رہا ہے، اس لیے آئی، اے، رچرڈز کی طرح ان کے یہاں بھی شاعری کو پرکھنے کا جزوی نفسیاتی زاویہ نظر کسی نہ کسی صورت ضرور کارفرما دکھائی دیتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری کی تنقید سے بحث کرتے ہوئے کلیم الدین احمد نے ان کے سماجی انقلاب کے پیغام اور اس قول کی معنویت کی قلعی کھولی ہے کہ "ہر سیاسی اور سماجی انقلاب سے پہلے ایک ذہنی انقلاب کی ضرورت ہوتی ہے۔" ان کے الفاظ ہیں کہ:

"اگر آپ شخصیت کی لاینحل گتھی کو نہیں سلجھا سکتے۔ اگر علم میں اتنی گہرائی نہیں کہ اس کی اہمیت کا اندازہ کر سکیں تو آپ یہ نہیں بتا سکتے کہ ماحول کا شخصیت پر

کتنا اثر ہوتا ہے اور اس اثر کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔"

شاعری میں تجربے کی کیا نوعیت، اور عام زندگی میں تجربے کی صورت کیا ہوتی ہے، یا پھر یہ کہ مختلف ذہنی اور نفسیاتی عوامل کی شمولیت کے سبب عام تجربے شعری تجربے میں کیوں کر تبدیل ہوتے ہیں یا انسانی تجربے شاعری میں نمودار ہو کر کس طرح ابھرے پن سے مختلف اور ذاتی کے بجائے آفاقی بن جاتے ہیں، ان مضمرات کی عقدہ کشائی وہ اس طرح کرتے ہیں:

> "قوت حاسہ کے ذریعے اثرات وحسیات کی بارش ہوتی رہتی ہے۔ تخیل دور اور قریب کے نقوش کو جمع کرتا رہتا ہے، دماغ نئے نئے خیالات وتصورات اکٹھا کرتا رہتا ہے۔ اس کے دل میں بوقلموں جذبات وکوائف ابھرتے اور رنگین ودلکش تجربات گزرتے رہتے ہیں اور نقشوں کا یہ لامتناہی سلسلہ اس کے شعور یا تحت الشعور میں محفوظ رہتا ہے، اور وقتِ ضرورت وہ ان سب سے کام لینا اور لے سکتا ہے۔ جب کوئی جوش، جذبہ یا خیال اسے بیتاب کرتا ہے اور اپنی ترجمانی پر مجبور کرتا ہے تو سارے اثرات، نقوش، تصورات، جذبات و تجربات اس کی مدد کرتے ہیں۔ سب کے سب نہیں، وہی جو موزوں اور مناسب ہوتے ہیں جنھیں یہ مخصوص تجربہ کسی اندرونی اور پوشیدہ رشتے کی وجہ سے کھینچ لیتا ہے۔"

کلیم الدین احمد شعری تجربے کی نوعیت اور دوسرے تجربے سے اس کے فرق کو نمایاں کرنے کے لیے عموماً مجرد بیانات پر اکتفا نہیں کرتے، اشعار میں اس کی مثالیں ڈھونڈھتے ہیں، شاعری میں لفظ کی ترتیب کو ہر پہلو سے دیکھتے ہیں اور تخلیقی عمل کے دوران واضح اور غیر واضح ارتعاشات کی نشاندہی کرتے ہیں مگر وہ شاعری کو تاثر کے اعتبار سے ذہنی بصیرت کا موجب، فرحت بخش اور انبساط آفریں دیکھنا چاہتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ وہ ان کی نگاہ میں شاعری میں الفاظ کے انتخاب کے خود کار عمل اور لفظوں کے ذریعے تجربے کی گرفت کی نوعیت میں خاصا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ بسا اوقات الفاظ بھی تجربے کی نوعیت کو تبدیل کر دیتے ہیں۔ اس سلسلے میں اگر شاعری کے کسی ایسے نمونے کو سامنے رکھا جائے جس میں صنائی، رعایت لفظی اور محاسنِ شعری تو اپنے نقطۂ کمال پر نظر آئیں مگر وہ شعری تجربے کا ناگزیر حصہ نہ ہوں تو بات واضح ہو سکتی ہے۔ اس نوع کی فنی جزئیات کی شناخت میں بالعموم تنقید کو اپنا

موقف اختیار کرنے میں خاصی دشواری پیش آتی ہے۔ کلیم صاحب 'سخن ہائے گفتنی' میں ایک مقام پر اس آزمائش سے دوچار ہوتے ہیں مگر بحیثیت 'تنقید نگار' تجربے کی نوعیت اور الفاظ کے انتخاب کی منطق کے مابین نہایت باریک تفریق قائم کر کے اپنی تنقیدی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہوتے ہیں۔ گلزار نسیم میں محاسن لفظی اور صنائع کے مسئلے کو وہ اسی منطق کے ذریعہ حل کرتے ہیں:

> "... حسن الفاظ کی عالمگیری 'گلزار نسیم' میں بھی موجود ہے۔ بعض شعرا ایسے ہوتے ہیں جن کی قوت حاسہ محدود ہوتی ہے، جو مشاہدۂ عالم سے متاثر نہیں ہوتے۔ اگر وہ کبھی جذبات کو محسوس کرتے ہیں تو الفاظ کے ذریعے سے... ایسا شاعر گلاب کے حسن سے بالکل متاثر نہیں ہوتا لیکن حسین لفظ اس پر بلا کا اثر پیدا کرتا ہے۔ وہ واردات قلب سے واقف نہیں ہوتا، لیکن رعایت لفظی کے خیل سے بے تاب ہوجاتا ہے۔ نسیم اسی قسم کے شاعر ہیں۔ چوں کہ نسیم کا دل حسین وجمیل الفاظ یا تشبیہ سے بے تاب ہوجاتا ہے اس لیے وہ پڑھنے والوں کو بھی بے تاب کرتے ہیں۔ لیکن اگر ذہن و ادراک اس لفظی حسن کے علاوہ کچھ اور تلاش کرتا ہے تو مایوسی ہی مایوسی ہے—"

شاعری میں الفاظ کے انتخاب کی مختلف نوعیتیں ہوتی ہیں۔ اگر کبھی شعری تجربہ ناگزیر طور پر اپنے الفاظ خود لے کر کرتا ہے اور کبھی الفاظ اپنے محاسن کی بدولت معانی کا نظام مرتب کرتے ہیں تو کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر کی قوتِ اختراع لفظی نظام کی تشکیل اپنے بل بوتے پر بھی کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ کلیم الدین احمد اس سلسلے میں غالب اور مومن کی مثالیں پیش کرتے ہیں۔ وہ مومن کی تسلیم شدہ نازک خیالی کو بادلیل قبول کرنے کے لیے تیار نہیں... مومن کے متعدد اشعار کی مدد سے یہ ثابت کر دکھاتے ہیں کہ کبھی کبھی مومن خاں مومن کس طرح اپنی نازک خیالی کی نمائش پر اتر آتے ہیں اور نئی تراکیب اور قوت ایجاد دکھلانے کی غرض سے اصل شاعری سے بھی دست بردار ہوجاتے ہیں۔ یہ کلیم الدین احمد کا عام تنقیدی طریقِ کار ہے کہ وہ کسی بھی شاعر کے لیے کبھی رائے زنی سے حتی الامکان احتراز کرتے ہیں، اور کسی نہ کسی طرح شاعر کے انفرادی رویے کی نشاندہی کرنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ وہ شاعرانہ انفرادیت کی جستجو کرتے ہیں اور شاعری کے حوالے سے اس کا ثبوت فراہم کرتے ہیں۔ وہ ایسے مخصوص انفرادی شعری طریق کار کو نشان زد کرتے ہیں اور اسے دوسرے شعری رویوں سے مثالوں کے

ذریعے الگ کرکے دکھاتے ہیں۔ وہ جس طرح مومن کی قوت ایجاد میں نمائش کا پہلو ڈھونڈھ لیتے ہیں اسی طرح غالب کی قوت اختراع کو ان کی ذاتی پہچان بتاتے ہیں، مگر اس قوت ممیزہ کے ساتھ کہ غالب اپنی قوتِ اختراع کے استعمال میں کہاں کامیاب ہوتے ہیں اور کہاں ناکامی ان کا مقدر ٹھہری ہے۔ اپنی کتاب 'عملی تنقید' میں غالب کے مجددانہ رویے سے بحث کرتے ہوئے وہ غالب کے آرٹ کی وسعت اور تنوع کو اور میر کے آرٹ کی گہرائی کو نشان زد کرتے ہیں۔ اس بحث میں وہ یہ نتیجہ بھی نکالتے ہیں کہ تنوع اور گہرائی کے معاملے میں اب تک یہ دونوں شاعر یکتا اور بے مثال ہیں اور کوئی دوسرا شاعر ان کے امتیازات میں ان کا شریک نظر نہیں آتا۔ غالب 'تنقید' میں عموماً اس گتھی کو سلجھانے کی کوشش کم ملتی ہے کہ آخر غالب کے یہاں حد درجہ مشکل پسندی کے ساتھ انتہائی سادگی یا سہل ممتنع تک، کئی اسالیب کیوں ملتے ہیں، کلیم الدین احمد اس مسئلے کا سامنا کرتے ہیں اور غالب کی اسلوبیاتی شناخت کو تین زمروں میں تقسیم کرتے ہیں۔ (1) فارسیت کا غلبہ (2) انتہا درجہ کی سادگی اور (3) ان دو رنگوں کے بیچ فارسی الفاظ اور سیدھی بندشوں کی موجودگی، جیسے تین اسالیب کو وہ مثالوں اور تجزیوں کی مدد سے وثوق انگیز بناتے ہیں۔ وہ مومن کی قوت ایجاد اور غالب کی قوتِ اختراع کا فرق دونوں کے اشعار کے موازنے کے ذریعہ واضح کرتے ہیں۔ غالب کے بارے میں لکھتے ہیں کہ:

''کبھی کبھار ایسا بھی ہوتا ہے کہ قوت ایجاد کوئی نیا نقش بناتی ہے جس کا شمار عام ملکیت میں نہیں ہوتا۔ مثلاً غالب کے شعر

تجھ سے قسمت میں مری صورت قفل ابجد
تھا لکھا بات کے بنتے ہی جدا ہو جانا

میں قفل ابجد بالکل نئی چیز ہے لیکن موزوں اور مناسب یا پھر 'بادہ آیا' میں پانی کا 'ہوا ہو جانا' میں بھی وہی نیاپن ہے اور وہی مناسبت بھی۔ کہیں کھینچ تان نہیں۔ لیکن اس قسم کی مثالیں کم ملتی ہیں اور جب نیاپن کی طرف رغبت ہوتی ہے تو نتیجہ رعایت لفظی یا دور از کار صنعتوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ مثلاً غالب کا ہی ایک شعر ہے:

نہ چھوڑی حضرت یوسف نے یاں بھی خانہ آرائی
سفیدی دیدۂ یعقوب کی پھرتی ہے زنداں میں

نئی بات ہے، نیا نقش ہے اور ایسے بہت سے نقش ملتے ہیں جن میں جدت تو ہے لیکن اس کے علاوہ اور کچھ نہیں۔۔۔"

غالب کی شاعری کی وسعت اور تنوع کی نشاندہی، کلیم الدین احمد کی تنقید میں اس اعتبار سے بھی اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ اردو کے پورے شعری ذخیرے میں سوائے غالب کے انھیں کوئی اور شاعر ایسا نظر نہیں آتا جس نے بقول ان کے غزل کی تنگی میں وسعت اور اس انتشار میں تنوع اور رنگارنگی کی راہ نکالی ہو۔ ان کا خیال ہے کہ:

"غالب کے آرٹ کا اصل کمال یہ ہے کہ اس نے غزل، خصوصاً مفرد شعر کی تنگی کو وسعت میں تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش کی۔۔۔ دو مصرعوں کی بساط کیا ہے۔ اس میں گنجائش بہت کم ہے۔ کسی چیز کو پورے طور پر بیان کرنا ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے۔ غالب کے اس مشکل کو آسان کرنے میں دوسرے شاعروں کے مقابل میں زیادہ کامیابی حاصل کی ہے۔"

یہ محض غزل کی صنف کی تنگی کا گلہ اور غالب کی غزل کی وسعت کا اعتراف نہیں، اس نوآبادیاتی ذہن کا اعتراف شکست بھی ہے جس سے غزل کا ایجاز و اختصار اپنی جامعیت، قوت اور دوررس معنویت کا خراج وصول کر لیتی ہے۔

کلیم الدین احمد کا امتیاز اس بات میں زیادہ نمایاں نظر آتا ہے کہ وہ بڑے سے بڑے شاعر کی فنی نقائص کی نشاندہی اور چھوٹے سے چھوٹے شاعر کے محاسن کا اعتراف کرنے میں کسی نوع کی استناد سازی کو اپنی راہ میں حائل نہیں ہونے دیتے۔ محاسن اور معائب کی چھان پھٹک عموماً ان کی تنقید میں تضادات کا تاثر پیدا کرتی ہے۔ مگر تنقید میں حالی کا معاملہ ہو یا محمد حسن عسکری کا اور شاعری میں میر کی شاعری زیر بحث ہو کہ غالب کی، یا پھر جوش ملیح آبادی یا جگر مرادآبادی کی، وہ خوبیوں اور خامیوں کے تعین کے لیے بسا اوقات اعلیٰ درجے کے اشعار کے ساتھ معمولی اشعار کا بھی تجزیہ کرتے ہیں اور اس بات کو دلیلوں کی بنیاد پر قائم کرتے ہیں کہ کوئی شاعری بڑی ہے تو کیوں ہے اور بری ہے تو کیوں ہے۔ اگر ان کے تنقیدی جائزوں سے سرسری گزرا جائے تو سچ مچ ایسا لگتا ہے کہ گویا وہ ایک ہی سانس میں تعریف بھی کرتے ہیں اور کیڑے بھی نکالتے ہیں۔ مگر غائر نگاہ مطالعہ اس تاثر کو غلط ثابت کرتا ہے۔ وہ اس بات کا پورا اہتمام کرتے ہیں کہ فن کے جس پہلو یا جس عنصر کے محاسن بیان کریں اس کو معیوب عناصر سے ممتاز کر کے دکھائیں۔ وہ

میر تقی میر کی دنیا کو تنگ اور محدود بتاتے ہیں مگر اس پہلو پر تحسین و آفریں بھی کہتے ہیں کہ وہ اپنے سیدھے سادے الفاظ سے چونکاتے تو یقیناً نہیں مگر ان پر جتنا غور کیا جائے پڑھنے والے کا استعجاب بڑھتا ہے۔''ان کے خیالات معمولی سہی لیکن ان میں ایک جوش و خروش ہے، گرمی جذبات نے گویا ان کی صورت بدل دی ہے۔'' یہ انداز وہ محض میر یا غالب جیسے ممتاز ترین شعرا کے لیے ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ مصحفی، جرأت، حسرت، جلیل، داغ، یگانہ، راسخ عظیم آبادی اور سیماب اکبر آبادی حتیٰ کہ نوح ناروی اور جگر مراد آبادی تک کے اشعار کو زیر بحث لاتے ہیں اور ایک ایک کے شعری تجربے کی نوعیت پر بحث کرتے ہیں۔ وہ تنقید کو تحسین و تنقیص کے درمیان متوازن طریقے پر استعمال کرتے ہیں۔ اہم اور غیر اہم اشعار کے تجزیے کے دوران جگر مراد آبادی کے ایک شعر

سنجیدگی ہزار ہو، غم سے مفر نہیں
دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں

میں آنکھ، پانی اور دریا کے تلازمات کی خوبی کا اعتراف کرتے ہوئے شعر کی منطق کو اس طرح بے بنیاد ثابت کرتے ہیں:

> ''یہ کہنا کہ غم سے کسی کو مفر نہیں، کوئی نالہ و زاری کرتا ہے، کوئی سنجیدگی کو کام میں لاتا ہے اور خاموش رہتا ہے۔ لیکن یہ تو بس ایک بات ہوئی۔ کوئی اچھوتا نقش نہ ہوا۔ دوسرے مصرعے میں اس کمی کی تلافی کر دی جاتی ہے۔ ع دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں۔ آنکھوں سے دریا ابلتا تو سنا ہوگا۔ یہاں دریا کو کوزہ ہی میں نہیں آنکھ میں بند کرتے ہیں لیکن سوچیے کہ کیا یہی واقعہ ہے کہ جو آنکھ تر نہیں اسی میں دریا بند رہتے ہیں۔ یہ ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں دریا بند ہو۔ لیکن یہ بھی ممکن ہے کہ آنکھ تر نہ ہو اور اس میں ایک بوند بھی پانی کی نہ ہو۔ اس لیے یہ کلیہ کہ ع دریا اسی میں بند ہے جو آنکھ تر نہیں، قابل قبول نہیں اور یہ پہلے مصرعے کا لازمی نتیجہ بھی نہیں۔''

شاعری کے جامع تجزیاتی مطالعے اور اس کی بنیاد پر اصولوں کا استنباط کرنے کے لیے اردو کے شعری ذخیرے سے جس نوع کی باخبری اور وسیع و عمیق مطالعہ کی ضرورت ہے، حیرت ہوتی ہے کہ کلیم الدین احمد اردو کے رسمی طالب علم نہ ہونے کے باوجود اپنے بیش تر معاصرین

کے مقابلے میں اعلیٰ اور ادنیٰ درجے کی شاعری کے مختلف اسالیب سے زیادہ باخبر ہیں اور زیادہ منظم اور مربوط انداز میں اپنے بکھرے ہوئے مطالعے سے اصول و ضوابط کا استخراج کرنے کے بھی اہل ہیں اور تنقیدی فکر کی شیرازہ بندی بھی کر سکتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک طویل لکچر 'ادبی تنقید کے اصول' میں اور کسی حد تک 'اردو تنقید پر ایک نظر' میں تنقیدی اصولوں کو مرتب کرنے کی کوشش بھی کی ہے اور مختلف تنقیدی تصورات کی قدر و قیمت بھی متعین کی ہے۔ اردو تنقید نگاروں سے ان کی یہ شکایت بے جا نہیں معلوم ہوتی کہ حالی کے بعد کسی نقاد نے تنقیدی اصولوں کو نئے سرے سے مرتب کرنے کی کوشش نہیں کی۔ وہ لکھتے ہیں کہ:

"آج جب تنقید لکھنے والوں کا مطمح نظر حالی کی طرح محدود نہیں، جب وہ بہترین مغربی ادب، تنقیدی ادب سے واقفیت رکھتے ہیں اس کے باوجود کسی نے بھی 'مقدمہ شعر و شاعری' سے بہتر تنقیدی کارنامہ پیش نہیں کیا۔"

کلیم الدین احمد نے تنقید کی زبان اور تنقید کے طریق کار پر متذکرہ دونوں کتابوں میں تفصیل سے لکھا ہے۔ انھیں محمد حسین آزاد اور آل احمد سرور کی زبان سے ایک طرح کی شکایتیں ہیں۔ وہ آزاد کے اسلوب نگارش کو ان کی تنقید کی راہ میں حائل سب سے بڑا پتھر تصور کرتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے:

"تنقید کی زبان سیدھی سادی ہوتی ہے، صاف اور متعین ہوتی ہے۔ تنقید میں اس بات کا خیال رکھا جاتا ہے کہ زبان کی سلاست اور روانی، رنگینی اور جاہ، خیالات پر پردہ نہ ڈال دے۔ آزاد اسی قسم کی غلطی کرتے ہیں۔ ان کی عبارت آرائی دو خامیوں کا سرچشمہ ہے۔ ایک خامی تو یہ ہے کہ نقاد اپنے موضوع کو پس پشت ڈال کر الفاظ کے حسن اور عبارت کی رنگینی میں جا پھنستا ہے، اور دوسری خامی یہ ہے کہ اس قسم کے اسلوب میں خیالات اور ان کے مختلف پہلوؤں کو صاف، محکم اور معین طور پر بیان کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔"

وہ اس سیاق و سباق میں الطاف حسین حالی کی تنقید کی تو بہت محتاط تعریف کرتے ہیں مگر ان کی زبان کا، ان کی نثر کا اور ان کی منطقیت کا کھلے جی سے اعتراف کرتے ہیں:

"ادبی نقطۂ نظر سے اگر کوئی چیز دائمی ہے تو وہ شاعری نہیں، تنقید بھی نہیں، حالی کی نثر ہے۔ اگر مقدمہ شعر و شاعری پڑھی جاتی ہے اور پڑھی جائے گی تو اپنی

بے مثال نثر کے لیے۔ تنقیدی اصولوں اور نظریوں کے لیے نہیں۔۔۔''

لیکن اس رائے سے یہ نتیجہ نکالنا درست نہ ہوگا کہ وہ حالی کی تنقیدی ضابطہ بندی کے قائل نہیں۔ مغربی تصورات نقد سے کلیم الدین احمد کے استفادے کو بالعموم مغرب کی غیر مشروط تقلید یا مرعوبیت سے تعبیر کیا گیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ ان کی ذہنی نشو ونما ہی کا نہیں ذہنی ساخت کا حصہ ہے۔ اسی باعث مغرب کے تصوراتِ شعر سے حالی کی جزوی اور نامکمل واقفیت بھی ان کے لیے باعث اطمینان ہے۔ لیکن خود کلیم الدین احمد اور حالی کے تنقیدی رویے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ حالی نے مشرق کے ساتھ مغرب کے علمائے شعر سے استفادہ تو ضرور کیا مگر اردو تنقید کے لیے انھوں نے جو اصول سازی کی اس میں دونوں مکاتیب فکر کی آمیزش ہے۔ وہ ایسی اصول سازی ہے جس کو اردو شعریات سے موسوم کیا جاسکتا ہے۔ حالی تنقیدی تصورات کے محض مرتب نہیں رہ جاتے بلکہ نظریہ ساز بن جاتے ہیں۔ جب کہ کلیم الدین احمد اپنے سائنٹفک ذہن، تجزیاتی شعور اور جزورسی کے باوجود تنقید کے معاملے میں نظریہ ساز کی حیثیت اختیار نہیں کرپاتے، محض اصولوں کے مرتب اور تنقیدی معیاروں کے ضابطہ بند معلوم ہوتے ہیں۔ وہ خود بھی اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ'' حالی نے جزئیات سے قطع نظر کرکے بنیادی اصولوں پر غور کیا، شعر وشاعری کی ماہیت پر روشنی ڈالی اور مغربی خیالات سے استفادہ کیا اور اپنے زمانے، اپنے ماحول اور اپنی حدود میں جو کچھ کیا وہ تعریف کی بات ہے۔'' اگر اسی نقطۂ نظر سے کلیم الدین احمد کی تنقیدی کارکردگی پر رائے زنی کی جائے تو کہا جاسکتا ہے کہ انھوں نے مشرقی معیار نقد تک رسائی حاصل ہونے کے باوجود اس کو بہ نظر تحقیر دیکھا، اردو ادب پر مغربی تصورات کے اطلاق کے معاملے میں تہذیبی اور تاریخی قدروں کو یکسر نظر انداز کیا، تاہم جس مرتب ذہن وشعور اور جس سائنٹفک نقطۂ نظر سے عالمی معیاروں کو انھوں نے اردو میں رائج کرنے میں کامیابی حاصل کی وہ انھیں اپنے تمام معاصرین میں ممتاز ومنفرد بھی ثابت کرتی ہے۔

کلیم الدین احمد نے حالی کے تصورِ شعر کو اپنے حدود میں کارآمد بتانے کے بعد اس کے متعدد پہلوؤں کی خوبیوں اور خامیوں کا جائزہ بھی لیا ہے اور بہت سی باتوں سے اختلاف بھی کیا ہے۔ حالی نے 'مقدمہ' میں افلاطون کا نام لیے بغیر اس کے تصورِ نقل پر اپنی تنقیدی عمارت استوار کی ہے۔ کلیم الدین احمد، حالی سے اس ضمن میں اختلاف کرتے ہیں اور ارسطو کا نام لیے بغیر تصورِ نقل کے معاملے میں اس طرح اس کی جزوی تحریف سے استفادہ کرتے ہیں:

"حالی کہتے ہیں کہ شاعری نقالی ہے۔ مگر شاعری نقالی نہیں ہے، شاعر نیچر کی
نقالی نہیں کرتا، شاعر خلاق ہے اور شاعری تخلیق۔ شاعری میں ایسی باتیں جیسی
کہ دنیا میں ہوا کرتی ہیں نہیں ملتیں۔ شاعری میں یہ باتیں فن کارانہ طور سے
بیان کی جاتی ہیں اور ان کی دنیا ہی بدل جاتی ہے۔"

شاید یہاں اس وضاحت اور تفصیل کی ضرورت نہیں کہ ارسطو 'بوطیقا' میں افلاطون کے نظریۂ نقل کی اساس کی تردید نہ کرتے ہوئے شاعری یا فنون لطیفہ میں نقل کی نوعیت کو کچھ ایسا مرتفع بنا دیا ہے کہ اس کو تخلیق کی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔ ارسطو کے مطابق شاعر فطرت کی نقالی ضرور کرتا ہے مگر وہ اس کے غیر مربوط سلسلے کو مربوط کر دیتا ہے۔ فطرت نے جہاں جہاں خلا چھوڑا ہے شاعر نقل کے عمل میں اسے بھرتا جاتا ہے۔ اسی سبب سے شعری تخلیق حقیقت کی نقل محض نہیں رہ جاتی، بلکہ اس سے زیادہ دلکش، زیادہ مربوط اور زیادہ واضح ہو جاتی ہے — کلیم صاحب نے سادگی، اصلیت اور جوش جیسے عناصر شعری کے حوالے سے بھی حالی کی تنقید کا تجزیہ کیا ہے اور تخیل کی بحث پر خصوصی توجہ صرف کی ہے۔ وہ اسی ضمن میں شبلی نعمانی کی تنقید کو بھی زیر بحث لاتے ہیں مگر شبلی کو صرف اس لیے حالی کے مقابلے میں کمتر قرار دیتے ہیں کہ انھوں نے اپنی تنقید کی بنیاد محض مشرقی تصورات شعر کو بنایا۔ ان نمائندہ نقادوں کے علاوہ تاثراتی اور مارکسی نقادوں کے تنقیدی سرمائے سے متعلق ان کے جائزے اختلاف کی گنجائش باوجود ان کے فکری سرچشموں کی معنویت اور ان کی تنقیدی تعبیرات کے تضادات کی نشاندہی کے اعتبار سے کلیم الدین کے عمیق مطالعے اور تجزیاتی شعور کی بہترین نمائندگی کرتے ہیں۔

ان معروضات سے اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ تنقیدی اصول و نظریات کا معاملہ ہو یا عملی طور پر ان کے انطباق اور تجزیاتی طریق کار کا، کلیم الدین احمد اپنے صاف اور واضح تصورات، منطقی استدلال اور تجزیاتی ذہن کے باعث اپنی تنقید کو معروضیت کی بنیاد پر قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی سائنٹفک زبان ان کی تنقید کی ایک بڑی قوت ہے۔ تعمیم زدگی سے اجتناب نے انھیں مختلف فن پاروں کی انفرادیت کی شناخت متعین کرنے میں مدد بہم پہنچائی ہے اور ان کے تنقیدی رویوں نے اردو میں عالمی معیاروں کو متعارف اور رائج کرنے میں نمایاں ترین کردار ادا کیا ہے۔

○

(معاصر تنقیدی رویے: ابوالکلام قاسمی، سنہ اشاعت، 2007، ناشر، مصنف)

آل احمد سرور کی تنقید نگاری

(۱)

آزادی کے بعد ہماری تنقید کو جن ناقدین نے توانگر کیا اور اپنے علم اور اپنی بصیرت سے جس کے وزن و وقار میں غیرمعمولی اضافہ کیا نیز جسے ہماری تہذیبی زندگی کا معمول بنانے کی مہم جویانہ کوششیں کیں ان میں آل احمد سرور کا نام خاص اہمیت کا حامل ہے۔ احتشام حسین اور حسن عسکری کی اپنی حدود تھیں۔ سرور صاحب نے اپنے لیے کوئی حد قائم نہیں کی تھی، ان کی گہری سنجیدگی، کا میں بھی قایل ہوں لیکن یہ گہری سنجیدگی جسے وہ تنقید کے تفاعل میں ایک اہم کردار کے طور پر اخذ کرتے ہیں، اس گہری سنجیدگی، سے ایک علیحدہ نوعیت رکھتی ہے جس سے احتشام حسین یا کلیم الدین احمد یا حسن عسکری کے یہاں سابقہ پڑتا ہے۔ احتشام حسین کے مطالعات، تاریخ، تہذیب اور حقیقت کے تئیں ایک تیار شدہ تصور کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں باوجود اس کے ان کی تشریحات میں بڑی صلابت اور تاویلات میں بڑی سنجیدگی پائی جاتی ہے۔ یوں بھی ہماری تنقید، اپنی شکم پروری میں تاویل کی طرف کچھ زیادہ ہی مائل رہی ہے۔ وہ سنجیدگی کا عنصر ہی ہے جو احتشام حسین کی تحریروں کے حبس و قبض کو حاوی کیفیت میں بدلنے سے باز رکھتا ہے۔ ادبی تنقید کے عمل میں محض ادب ان کے جولاں گاہ کبھی نہیں رہا دیگر شعبہ ہائے علوم سے جن خارجی اور ذیلی روابط کی طرف وہ توجہ دلاتے ہیں ان کی اپنی معنویت ہے۔ ایسے قاریوں کا ایک بڑا گروہ ہے جو مطالعات میں اس قسم کے غیرادبی حوالوں کی ہمیشہ جستجو میں رہتے ہیں۔ دراصل وہ ادب میں ادبیت کو ایسی معصوم صفت خیال نہیں کرتے جسے دیگر غیرادبی حوالوں کی شمولیت سے مسخ ہونے کا ڈر ہو۔ محض ادبیت کسی فن پارے کی کامیابی کی دلیل نہیں قرار دی جاسکتی۔ اسی طرح محض فکر، فلسفہ، تاریخ یا حقیقت کے تعلق سے ہمارے تصورات اور عقائد کو ایک خاص قسم کی

نثری منطق کے تحت نظم کرنے کے معنی شعر کے تقاضوں سے عدم فہمی کے ہیں، حقیقت دراصل انھی قطبین کے درمیان معلق ہے۔

تنقید تخلیق کا عمل نہیں ہے کہ جس کی ابتدا خواہ شعور سے ہو بالآخر اس کا رخ کسی غیر محسوس لمحے میں لاشعور کی طرف ہو ہی جاتا ہے لیکن بعض اعلیٰ درجے کی تنقید کی مثالیں ایسی بھی ہیں جن میں نفس شعر میں بعض ایسے دقیق نکتوں اور پہلوؤں کو اجاگر کیا گیا ہے جن تک ایک عام صورت حال میں محض شعور اور محض علم اور محض استدلال کے ذریعے رسائی ممکن نہیں ہو سکتی تھی بلکہ بعض شہ پاروں سے ایک خاص جمالیاتی رشتے کی راہ بھی اسی وقت ہموار ہوتی ہے جب نقاد کا تخلیقی وجدان سرگرم ہوتا ہے۔ تجربہ یہ بھی بتاتا ہے کہ اکثر نقاد تخلیقی احساس ہی سے عاری ہوتے ہیں اور جن نقادوں میں یہ استعداد پائی جاتی ہے ان میں احساس توازن کا فقدان ہے۔ آل احمد سرور کے یہاں اچھی مثالوں کے پہلو بہ پہلو بری مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔ انھوں نے اکثر اپنے طریق نقد کے بارے میں معروضیت کا دعویٰ بھی کیا ہے۔ سوال یہی اٹھتا ہے کہ کیا ادب کی تنقید سے سروکار رکھنے والی شخصیت اتنی معروضی ہو سکتی ہے؟ اگر وہ ہو سکتی ہے تو کیا ادب کوئی ایسا علم بھی رکھتا ہے جس کی رو سے قدیم و جدید ہر ادبی تحریر کو شماریاتی اور حتمی طور پر جانچا اور پرکھا جا سکتا ہے؟ کیا مشرق اور مغرب کے قدیم و جدید علمائے ادب کسی ایک میزانِ فن و قدر پر متفق ہیں؟ یا کیا ہم ایسے کسی امکان کا تصور بھی کر سکتے ہیں کہ آئندہ کبھی اتفاق و ہم رائے کی کوئی صورت واقع ہو سکتی ہے؟ ظاہر ہے ادب میں جو کچھ اظہار پاتا ہے اسے اظہار کے مقابلے پر ظہور ہونے کا نام دینا زیادہ درست ہوگا۔ ادب کی جڑیں اسی لیے سریت کی اس دھند میں تہِ نشست ہوتی ہیں جو غیاب ہی غیاب ہے۔ ادب کا کام جب اتنا اسرار آگیں اور داخلی ہے تو تنقید جس کی تقدیر ہی ادب کے ساتھ مشروط ہے اس قدر معروضی کیسے ہو سکتی ہے۔ میری نظر میں نقاد کے لیے معروضیت کی ایک حد قائم کرنا ضروری ہے (ہمارے عہد میں جس کی ایک بہتر مثال اسلوب احمد انصاری کی تنقید ہے) جہاں حد قائم نہیں کی جاتی وہاں تحلیل کے عمل کا رخ انتہائی بے روح اور حددرجہ بے جان واقع ہونا لازمی ہے۔ یہ گمان عام ہے کہ اپنے فوری پن کے باعث جذبے میں فریب کے اندیشے زیادہ مضمر ہوتے ہیں اور تعقل کا کام ہی فریب شکنی اور صداقت جوئی ہے۔ پہلے تو جذبے اور عقل کی

اس تقسیم پر ہی غور کرنے کی ضرورت ہے کہ یہ کہاں تک درست ہے؟ دوسرے ضروری نہیں کہ تعقل فریب کا شکار نہ ہو بلکہ تعقل جہاں فریب کھاتا ہے وہاں چند تاویلات اور جواز بھی اپنی گرہ میں رکھتا ہے پھر بڑے اعتماد اور استدلال کے ساتھ سفید کو سیاہ اور سیاہ کو سفید کیا جا سکتا ہے۔

آسکر وائلڈ نے کسی جگہ لکھا ہے کہ:

''کسی بھی فن (یا فن پارے) سے نفرت دلانے کا سب سے موثر طریقہ یہ ہے کہ اس کی تحسین تعقل کی روشنی میں کی جائے۔''

لارنس ڈریل نے وائلڈ کی اس خیال کی تائید میں یہ لقمہ دیا ہے کہ اس فہرست میں ایسے بہت سے ناقدین اور اساتذہ کے نام آتے ہیں جو اپنے موضوع کو ٹکڑے ٹکڑے کرکے، اس کی عقلی شرح کرتے ہیں جس کا مزہ بالآخر اسٹیل کے چاقو سے کٹے ہوئے سیب جیسا ہی ثابت ہوتا ہے۔

ہمارے یہاں جب سے سائنسی معقولیت پسندی پر اصرار کیا جارہا ہے اور تنقید کو شماریات میں ضم کرنے کی کوشش کی جارہی ہے تب ہی سے ہماری تنقید میں خشکی، روکھا پن، ایک تکلیف دہ قسم کی بے لوثی، برخود غلط نوع کی انا کوشی بلکہ خود رائی کی وہ صورتیں پیدا ہوگئی ہیں جو پڑھنے والوں کے ذہنوں کو بنجر اور بصیرتوں کو کند کرنے میں زیادہ دلچسپی رکھتی ہیں۔ آل احمد سرور کی تنقید یہ بتاتی ہے کہ تخلیق کے ساتھ کیسے بسر کیا جا سکتا ہے، تخلیق بھی اپنے منہ میں زبان رکھتی ہے جس سے ایک باہم مکالمے کی راہ روشن ہوتی ہے۔ سرور کی تنقید اس معنی میں تخلیق سے مکالمہ ہی کی ایک صورت ہے۔ سرور صاحب اپنے مخاطبات میں قاری کی شمولیت کے قصد کو اولین ترجیح کے طور پر اخذ کرتے ہیں کہ محض شعر کی رفاقت کے حوالے پر ہی ان کی تنقید کا مقصد پورا نہیں ہوتا بلکہ اکثر اپنے قاری کو اس کے اوہام، غلط اندیشوں، خوش گمانیوں اور بے خبری کی دھند سے باہر نکالنا اور اس کے تیقنات کو ایک بہتر تناظر مہیا کرنا اور اس کی قراتوں کو ایک نئی ترتیب ور ایک نئے معنی بخشنا بھی ان کی ذہنی تگ و دو کا ایک اہم منصب ہوتا ہے۔ اس طرح سرور صاحب قاری کی توجہ کو برانگیخت کرتے ہیں کہ انھیں اگر کوئی شعر یا شاعر پسند ہے تو اس کی پسندیدگی کے وجوہ کیا ہیں وہ کیوں کر ہمیں اپنی طرف رجوع کرتا ہے؟ وہ کون سے ادبی اور غیر ادبی عناصر ہیں جو اسے دوسروں سے ممتاز کرتے ہیں؟ اس میں کس قدر بالیدگی اور نشو و نما کا امکان موجود ہے؟ وہ تاکہ ہمارے

رفاقتوں کو تازہ دم رکھ سکتا ہے؟ ادبی تاریخ ہی نہیں ہماری یادداشتوں میں بھی اس کا کیا مقام ہے؟ یا کیا ہو سکتا ہے؟ ہمارے دور کے بعض نقادوں کی طرح ان کا اصرار اس بات پر نہیں ہوتا کہ کسی شاعر کو کیوں نہیں پڑھنا چاہیے بجائے اس کے وہ یہ بتاتے ہیں کہ فلاں شاعر کو اگر انھوں نے اپنا حوالہ بنایا ہے تو اس لمحے کی کیا قیمت ہے؟ اسے کیوں پڑھنا اور اس کے ساتھ بسر کرنا چاہیے؟ میرے نزدیک تنقید کا یہ ایک بہتر کردار ہے، جس سے نقاد کی کشادگی نفس ظاہر ہوتی ہے۔

آل احمد سرور نے 'مسرت سے بصیرت تک' کے پیش لفظ میں اپنے موقف کا ان لفظوں میں اظہار کیا ہے:

> ''ادب میری محبت ہے اور ادب کی تدریس صرف میرا مشغلہ ہی نہیں میری عبادت بھی رہی ہے۔ کہا جاتا کہ کسی آدمی یا ادارے یا قوم کو پہچاننے سے پہلے اس سے محبت ضروری ہے (میری مراد طفلانہ محبت سے نہیں)۔ یہی محبت عرفان کی منزل تک لے جائے گی اور محبوب کی خوبیوں اور خامیوں دونوں سے آگاہ کرے گی۔ یہ زندگی کو اس کے ہر رنگ میں دیکھے گی اور دکھائے گی اور اپنی تنظیم اور خیال انگیزی کی وجہ سے زندگی کی نئی تنظیم کی طرف مائل کرے گی۔ اگر ہم اپنے پورے شعری سرمائے پر نظر ڈالیں تو ہمیں اس کے رنگا رنگ حسن اس کی گہرائی اور گیرائی اور اس کے بدلتے رہنے کے باوجود اپنے منصب سے وفادار رہنے کا احساس ہو جائے گا ور یہ احساس ہمیشہ مسرت بھی دے گا اور بصیرت بھی۔''

ادبی نقاد بنیادی طور پر ایک خاص قسم کا قاری ہوتا ہے جس کے لیے اپنے مطالعات کو اپنے طور پر ترتیب دینے اور اپنے علم و بصیرت کو منطبق کرنے کے دوران ذہن و ضمیر کی آزادی کی بڑی قیمت ہوتی ہے۔ آل احمد سرور کی تنقید ذہن و ضمیر کی آزادی کا اعلامیہ ہے۔ ان کے یہاں مختلف تصوراتِ نقد کی پرچھائیاں تو دیکھی جا سکتی ہیں لیکن ان پرچھائیوں کو محیط اثر کا نام دیا جا سکتا۔ فلسفہ سے انھیں کوئی خاص رغبت نہیں تھی۔ اردو کے علاوہ انگریزی ادب اور اس کی تاریخ کے مطالعے نے ان کے ادراکات پر غیر معمولی جلاکاری کی تھی۔ ان کی جوانی کے دنوں میں ترقی پسند ادبی تحریک کے دعوے ایک شور میں بدل چکے تھے۔ جن کی نامانوسیت اور نئے پن کا ان کی حسیت پر بھی اثر ضرور ہوا اور وہ ادبیت کے ساتھ سماجی متعلقات اور ان کے ابھار کو بھی

ایک خاص اہمیت دینے لگے تاہم حیات و کائنات نیز مابعدالطبیعیات کے تعلق سے جو ذہنی تجربے میسر آتے ہیں اور جن سے ہمارے ادراکات کو ایک نئی تنظیم اور زندگی فہمی کا جو ایک مختلف اسلوب حاصل ہوتا ہے۔ سرور صاحب کو اس کی اہمیت کا بہ خوبی احساس تھا۔

سرور صاحب کی تنقید پر کوئی بھی رائے قائم کرنے کے دوران ہمیں یہ بھی سمجھنا چاہیے کہ بیسویں صدی کے نصف اول میں ہم نے اپنے کلاسیک مثلاً میر اور غالب اور جدید ادوار کے بعض اہم شعرا مثلاً اقبال، فانی، حسرت اور فیض وغیرہ کے بارے میں انھیں محاکموں پر اپنی رائے کی بنیاد رکھی تھی۔ وجہ تھی سرور صاحب کا وہ طریق فہم جو ہر شاعر کو ایک الگ کرہ میں دیکھتا اور دکھاتا ہے، ہر شاعر کے ساتھ ان کے انداز رسائی ہی میں نہیں ان کے انداز تخاطب میں بھی تبدیلی دیکھی جاسکتی ہے۔ (میر اور اقبال کے محاکموں ہی کی مثال کافی ہے) مقصود یہ کہ سرور صاحب ایک ہی منطق سے ہر شاعر کا قد ناپنے کی سعی نہیں کرتے۔ بلکہ ہر شاعر کے تجربے کی نوعیت، اس کی زندگی فہمی کے اسلوب، اس کی فکر کے ابعاد، ادبی روایتوں سے اس کے ذہنی روابط اور اس کی تاکید کے ان محوروں پر بھی غور کرتے ہیں جن میں شخصیت بھی شامل ہے اور تہذیب بھی۔ ما بعد جدید تنقید ان فنی ترکیبی عوامل پر بالخصوص غور کرنے سے عبارت ہے جن سے شعر نے ترکیب پائی ہے۔ آل احمد سرور کا مدعا یہ بھی ہوتا ہے کہ ہم شعر کے مضمرات سے ہی معیار نقد اخذ کریں اور یہ دیکھیں کہ شاعر اپنی اصل جستجو یعنی کسی بھی متن کو ادبی متن میں بدلنے کی جستجو میں کس حد تک کامیابی کے ساتھ عہدہ برآ ہوا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''فن کا مقصد مذہب یا اخلاق یا سیاست یا سماج کے کسی نظریے کی تلقین نہیں بلکہ فن کو تلقین سے بیر ہے۔ ہاں فن کے نتیجے کے طور پر ہمیں جو بصیرت حاصل ہوتی ہے اس میں کوئی اخلاقی میلان کوئی سماجی شعور یا کوئی مذہبی یا متصوفانہ نظریہ بھی مل سکتے ہیں۔ مقصد کو نتیجے سے مخلوط نہیں کرنا چاہیے۔
>
> ادب میں اخلاق، ادب میں مذہبی تصورات، ادب میں تصوف، ادب میں سماجی قدریں، ادب میں انسان دوستی کے ہر نظریے سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ادب کا مقصد ان میں سے کسی نقطۂ نظر کی ترجمانی یا اشاعت ہے مگر ادب تلقین نہیں تخلیق ہے۔ یہ saying نہیں making ہے ادب کی قدر و قیمت اس بات سے متعین نہیں ہوتی کہ وہ صحیفہ اخلاق یا سماجی دستاویز ہے۔ ادب خود

اخلاق ہے اور وہ اپنے طور پر سماجی بصیرت بھی دیتا ہے ادب کا کوئی تعلق نہ
پروپیگنڈے سے ہے نہ لوگوں کی ہدایت کرنے سے، نہ راہ نجات سے، نہ
فوری عمل کے لیے اکسانے سے۔اس کا مقصد تخیلی تجربے کی ترسیل ہے۔''

(2)

میں نے یہ محسوس کیا ہے کہ اکثر نقادوں کی خصوصی دلچسپی کا مرکز کوئی یک یا دو تخلیقی فن کار ہوتے ہیں جنھیں وہ دوسروں کے مقابلے پر زیادہ فوقیت دیتے ہیں اور جا اور بے جا مختلف تحریروں میں ان کا ذکر لائے بغیر انھیں تسلی نہیں ہوتی۔ ایک اعتبار سے وہ ان کی طاقت بھی ہیں اور کم زوری بھی۔ وہ ایک کا دوسرے سے تقابل کرتے ہیں یا ان کی کوشش درجہ بندی کی ہوتی ہے۔ یوں بھی دیکھا گیا ہے کہ درجہ بندی یا تقابل کے عمل میں ایک کے حق میں دوسرے کو چھوٹا یا بڑا قرار دیا جاتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ میر کے قامت کو بلند دکھانے کے لیے غالب کے قد کو چھوٹا یا غالب کے مقابلے پر میر کے قد کو کوتاہ ثابت کیا جائے۔ کبھی کبھی یہ عمل بے حد مضحکہ خیز نتیجے تک بھی پہنچتا ہے۔ اثر لکھنوی، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، انتظار حسین، شمس الرحمٰن فاروقی وغیرہ کی میر پرستی جگ ظاہر ہے۔ ان میں سے اکثر حضرات نے میر کے مقابلے میں غالب کی مقبولیت کو نادرست یا غلط ٹھہرایا ہے۔ غالب کسی کے ذہنی چپاک کا سبب بن گئے ہیں، کسی کے لیے ذہنی آسیب، جو بار بار اپنی موجودگی اور اپنی قوت کا احساس دلاتا ہے گویا غالب کے بغیر میر کو ثابت کرنا ان کے لیے ایک مجبوری ہے۔ جو دوسرے معنی میں یہ بھی ثابت کرتی ہے کہ غالب بہر حال بڑائی یا عظمت کا ایک معیار ہیں۔ میر ایک بلند پایہ شاعر ہیں انھیں تقریباً ہر قماش اور ہر دور کے شاعر و نقاد نے غیر معمولی جذبۂ افتخار سے یاد کیا ہے۔ غالب کے ساتھ یہ نہیں ہوا۔ ان سے بغض رکھنے والوں کی خاصی تعداد ہے جو ان کی ہر دلعزیزی کا بڑھتا ہوا گراف دیکھ کر تکلیف میں مبتلا ہو جاتے ہیں یا پھر وہ لوگ ہیں جنھیں ان کی مے پرستی، قمار بازی اور 'کاسہ لیسی' دل کا غبار نکالنے کے لیے بہانہ بن جاتی ہے۔

○○

آل احمد سرور ایک روشن خیال enlightened اور لبرل نقاد ہونے کے باوجود ذہناً کلاسیکی ہیں۔ ان کے پسندیدہ تخلیقی فن کاروں میں غالب اور اقبال کا درجہ کافی بلند ہے۔ میر بھی

ان کے نزدیک بڑے شاعر ہیں اور انیس کی عظمت بھی ان میں کسی سے کم نہیں ہے۔ آل احمد سرور کا یہ منصب نہیں ہے کہ کسی ایک کو مقابلے پر رکھ کر دوسرے کو بڑا یا چھوٹا ثابت کیا جائے۔ انھوں نے اپنے مضمون بعنوان 'انیس کی شاعرانہ عظمت' میں یہ واضح کرنا ضروری سمجھا کہ عموماً اور بالخصوص ان کی نظر میں بڑائی کا تصور کیا ہے۔ کالی داس، تلسی داس، ٹیگور اور اقبال کی شاعری میں بقول ان کے جو دانش مندی wisdom ملتی ہے اور ان کے ذاتی تجربے اور شخصی نظریے کو جس خوبی سے انھوں نے پیش کیا ہے۔ یہی چیز ان کی آفاقیت کی دلیل ہے۔ بڑا شاعر سرور صاحب کے لفظوں میں وہ نہیں ہے جو زیادہ سے زیادہ فلسفہ بگھارتے ہیں یا مذہب کی تلقین کرتے ہیں یا سیاست کے اصول وضع کرتے ہیں۔ بڑے شاعر وہ ہیں جو اپنے خصوصی تجربات کے متعلق بہت کچھ کہتے ہیں اور ان خصوصی تجربات میں ایک کلی نظر کی وجہ سے ایک خاص گہرائی یا عظمت یا آفاقیت خود بخود آجاتی ہے۔ بڑائی کا ایک تصور مولانا آزاد کے ذہن میں بھی موجود تھا، جس کی بنا پر انھوں نے انیس کے مرثیے اور غالب کی غزلوں کو عالمی ادب کے لیے ایک عطیے سے موسوم کیا تھا۔

آل احمد سرور نے مولانا آزاد کے خیال کی تائید کرتے ہوئے یہ بھی لکھا ہے:

''اس فہرست میں (یعنی انیس اور غالب کی فہرست میں) کچھ نام اور بڑھائے جاسکتے ہیں۔ یہاں یہ مسئلہ اٹھانا بے موقع ہوگا کہ ان میں کون سب سے بڑا ہے۔ بڑائی کی تعریف آسان نہیں۔ اس میں صرف بلندی یعنی تخیل کی بلندی کا ہی سوال نہیں وسعت یعنی دائرۂ خیال کی وسعت اور گہرائی یعنی فطرتِ انسانی کے سربستہ رازوں کا انکشاف بھی آجاتے ہیں۔ شاعری کی بڑائی میں صرف موضوع کی بڑائی کا سوال نہیں، موضوع کی تخیلی ترجمانی، خیال کو محسوس خیال بنانے کی قدرت، فکر کو جذبے کی آنچ عطا کرنے کی صلاحیت، لفظ کو گنجینۂ معنی بنانے کی اہلیت، زبان پر فتح اور زبان کے ساز کو سوز بنانے پر قدرت، مانوس جلووں میں انوکھا پن اور اجنبی مناظر میں مانوس پہلو دکھانے کی صلاحیت بھی کچھ ہے۔''

آل احمد سرور کی تنقید کی زبان کو ہم پوری طرح علمی قرار نہیں دے سکتے۔ اس میں ظلیت کا ایک شائبہ ضرور ہوتا ہے۔ ایک چھوٹے سے پیراگراف یا عبارت میں ایک ساتھ ایسے بہت سے

خیالات کا سلسلہ سا قایم ہو جاتا ہے۔ جن میں علم کی وہ چمک بھی اپنا اثر دکھائے بغیر نہیں رہتی جو پڑھنے والے کے ذہن وجدان میں چکاچوندی پیدا کر دیتی ہے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو تاثر کی اس رمق کے تجربے سے بھی ہم دوچار ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے جو روایتی کلیوں کی نفی کے عمل سے نمو پاتی ہے۔ دیکھا جائے تو سرور صاحب نے محولہ بالا عبارت میں ہمارے چاروں بڑے شعراء کے امتیاز کی کم سے کم لفظوں میں نشاندہی کر دی ہے۔ 'زبان پر فتح اور زبان کے ساز کو سوز بنانے کی قدرت'' میر تقی میر اور میر انیس کا نمایاں کردار ہے۔ ''موضوع کی تخیلی ترجمانی اور خیال کو محسوس خیال بنانے کی قدرت'' میر انیس اور اقبال کی خصوصیت ہے۔ ''فکر کو جذبے کی آنچ عطا کرنے کی صلاحیت''۔ غالب اور اقبال کے ساتھ مشروط ہے۔ جب کہ 'لفظ کو گنجینۂ معنی بنانے کی اہلیت'' اور ''مانوس جلووں میں انوکھا پن اور اجنبی مناظر میں مانوس پہلو دکھانے کی صلاحیت'' صرف اور صرف غالب کے ساتھ خصوصیت رکھتی ہے۔

○○

آل احمد سرور کے جذبات جب جوشِ عقیدت میں اپنے عروج پر ہوتے ہیں تو تیلیوں کی بنی ہوئی عمارت کی طرح معنی کا شیرازہ آن کی آن میں ٹوٹ کر بکھر جاتا ہے اور لفظ سوکھی ہڈیوں کے ڈھانچے بن کر رہ جاتے ہیں۔ گو ہر جگہ اس قسم کی صورتوں سے واسطہ نہیں پڑتا، لیکن پڑتا ضرور ہے۔ ان میں جو لفظی تراکیب خلق کی گئی ہیں۔ ان کی اپنی کشش، اپنا جادو اور اپنا شکوہ ہے جو یقیناً تھوڑی دیر کے لیے ہمارے تعقل کی صلاحیت کو معطل بھی کر دیتی ہے لیکن دوسرے ہی لمحے ہم پر یہ واضح ہو جاتا ہے کہ یہ بھی فریب نظر کی ایک صورت تھی۔ اب ذرا اقبال کی شاعری کے بارے میں اُن کا یہ ارشاد دیکھیں:

> ''انھوں نے شاعری میں ایک مقدس سنجیدگی پیدا کی ہے۔ اس سے خاراشگافی کا کام لیا ہے۔ شکوہِ خسروی کا درس دیا ہے۔ لہو ترنگ کی جھنک دکھائی ہے۔ مستیِ کردار کا ولولہ پیدا کیا ہے اور خاکیوں کو افلاکیوں کے انداز اور آدم کو آدابِ خداوندی سکھائے ہیں۔''

سرور صاحب نے 'مقدس سنجیدگی' (ایک دوسری جگہ غالب کی شاعری کو 'مہذب سنجیدگی' سے موسوم کیا ہے)۔ خاراشگافی، شکوہِ خسروی، لہو ترنگ کی جھلک اور مستیِ کردار جیسے شاعرانہ لفظی خوشوں سے کیا مراد لی ہے اور ان کی تہ میں ان کا منشا کیا تھا؟ یہ سوال حل طلب ہی رہیں

گے۔ اس قسم کے خطیبانہ بڑے بول کچھ دیر کے لیے مرعوب تو کر سکتے ہیں لیکن کسی خاص معنی کی طرف ہماری رہ نمائی نہیں کر سکتے۔ غالب پر گفتگو کے دوران اقبال کے بارے میں محولہ اقتباس کی طرف میں نے اس لیے توجہ دلائی کہ آل احمد سرور کے لفظوں میں جو خروش اقبال کی قدر سنجی کے دوران ظہور میں آتا ہے، غالب پر اظہار خیال کے وقت اس کی یہ سطح نہیں رہتی ہے۔ وہ غالب کو محض غالب کی فریم ہی میں دیکھتے ہیں۔ اقبال کی فلسفیانہ فہم اور ان کے وسیع علم و تجربے کو وہ جس طور پر اقبال کی شعری گرہوں کو سلجھانے میں کارآمد خیال کرتے ہیں۔ غالب کو جانچنے میں ان کا طریقِ کار یکسر بدل جاتا ہے۔ اقبال کو وہ ایک خطیب کی نظر سے دیکھتے ہیں جب کہ تفہیم غالب کے دوران ان کا سُر دھیما پڑ جاتا ہے۔ اقبال کی نسبت غالب کی ذہنی آزادہ روی، تخیل کی بے محابا روش، اشیا و معروضات سے وجدانی رشتہ قایم کرنے کا رویہ انھیں زیادہ خوش آتا ہے۔ مثلاً جب وہ غالب کے دور میں ان کی عدم مقبولیت کے اسباب پر غور کرتے ہیں تو ان کے خیالات دوسرے نقادوں سے اس معنی میں ایک مختلف تاثر کے حامل ہیں کہ اس تاثر کا تعلق ادراک، احساس اور علم سے جس قدر ہے اتنا ہی مابعدالطبیعیات کے ساتھ بھی مشروط ہے:

"غالب کے دور میں ازمنۂ وسطیٰ کے عام ذہن کے مطابق فطرت ایک مستقل معجزہ ہے جسے ایک غیبی طاقت کی لحہ بہ لحہ مدد یا ہدایت نے چلا رکھا ہے۔ عالمِ طبیعی اور فطرت انسانی مستقل اور مقررہ قوانین کے پابند ہیں۔ شروع میں سائنس نے ارتقا evolution اور ترقی progress کے ایک خطِ مستقیم کا سہارا لیا مگر اب یہ بات واضح ہوگئی ہے کہ ارتقا اور بازگشت ترقی اور ترقیِ معکوس ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ نہ عالمِ طبیعی کے قوانین مستقل اور مقرر ہیں اور نہ فطرت انسانی کے اسرار و رموز اور پیچ و خم کا ہمیں پورا علم ہے۔ اس لیے حقیقت کے بہت سے روپ ہو سکتے ہیں اور شعر و ادب جس حقیقت کو پیش کرتا ہے وہ اتنی اہم ہے کہ اس کو نظر انداز کر کے ہم ذہنی افلاس اور تخیلی کم مائگی اور بالآخر شخصیت کی کجی تک جا سکتے ہیں۔"

اس کا مطلب قطعی یہ نہیں ہے کہ غالب کو وہ اقبال سے کم تر یا اقبال سے بہتر قرار دیتے ہیں۔ اقبال کی فکر کے محور چوں کہ متعدد تھے اور ان کی شاعری علم اور باخبری کے ایک ایسے جہانِ رنگا رنگ کی تشکیل کرتی ہے جو اکثر جذباتی اور کبھی کبھی تعقل کی سطح پر بھی بار بار متوجہ کرتی

ہے اور متن کے اندر گہری ساختوں میں دبے چھپے ہوئے فن کو نکال کر باہر لانے کے لیے آسانی بھی ہے۔ چنانچہ اقبال کو وہ ذہن کے جس خانے میں رکھ کر دیکھتے ہیں وہاں غالب کا گزر نہیں اور جہاں غالب کا اہتمام کر رکھا ہے وہاں اقبال کے ورود کی کوئی گنجائش نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ دونوں کے تقابل یا یہ کہیے کہ پہلو بہ پہلو ذکر کے مواقع سرور صاحب کی تحریروں میں اکثر نکل ہی آتے ہیں۔ لیکن 'نوع' کے فرق یا بعض مماثل اجزاء کی طرف اشارے کرتے ہوئے وہ یا تو بے حد لسانی اجمال سے کام لیتے ہیں یا اپنے خاص اسلوب کی تیز رو میں ایسے بہت سے امتیازات پر سے پردہ اٹھانے کی سعی ان کا مقصود ہوتا ہے جو پڑھنے والے کے لیے ایک نئے تجربے کا حکم رکھتے ہیں۔ بہت سی چیزیں وضاحت طلب بھی ہوتی ہیں جنھیں وہ تشنہ اور معتدر چھوڑ دیتے ہیں اور بہت سی چیزوں کو ہم صرف اور صرف loose sally of mind کے کرشمے کا نام دے سکتے ہیں۔ مثلاً:

الف: ''اقبال آدم کو آدابِ خداوندی سکھانے میں اس قدر منہمک ہیں کہ خوئے آدم بعض اوقات ان کی نگاہوں سے روپوش ہو جاتی ہے۔ صرف غالب ایک جاندار اور بُراق ذہن رکھتے ہیں کہ انھیں آدمی کے انسان بننے کی دشواری کا علم ہے۔ جو واقعات کی تلخی کے باوجود جانِ عزیز کو نہیں بھولتے۔ جو زہرِ غم کے رگ و پے میں اُترنے کے منتظر ہیں۔ جنھیں اس دنیا کی سیر مستی، ابرِ باراں، خزاں و بہار، نظر بازی و ذوقِ دیدار اور روزن دیوار عزیز ہیں۔ جن کے یہاں جسم کی آنچ ہے مگر زور دماغ پر ہے۔ جن کی تشکیک ایک نئے ایمان کی تلاش، جن کی عقلیت گوشت میں ہڈی دریافت کرنے کی کوشش اور جن کی شوخیِ اندیشہ کائنات کے معنی و مقصد اور حیات کے مفہوم تک پہنچنے کی داستان ہے۔''

ب: ''میر نے انسان کی عظمت اور نظیر نے اس کے ہزار شیوۂ انداز کا ذکر بھی کیا ہے اور اقبال تو روحِ ارضی کے آدم کے استقبال کا ترانہ بھی چھیڑتے ہیں مگر ان سب کے یہاں انسان اس اخلاقی مشن کی وجہ سے اہمیت رکھتا ہے جو خدا کی کائنات کو سجنے اور برتنے کے لیے ہے۔ مگر غالب کے یہاں یہ ارضیت صرف اس دنیا اور اس کے بسنے والوں کی عام خوشیوں اور محرومیوں عام تشنگی و سرشاری، روزمرہ کی چھوٹی چھوٹی باتوں کی جذباتی اور ذہنی قوت اور شوق، تمنا، آرزو اور جستجو کی دنیا کے لامحدود امکانات اور

اَن گنت عجائبات کی وجہ سے اہم ہے۔"

ج: "زمین کے ہنگاموں کو سہل کرنے کا بیڑا اقبال نے اٹھایا مگر غالب نے یہ دردِ سر مول نہ لیا انھیں سیر کے لیے برابر اور فضا درکار رہی اور وہ اس کے نظارے میں محو رہے۔ یہی ان کی عظمت کا راز ہے۔"

OO

غالب کے عملِ تخلیق اور اس کے اسرار آگیں تناظر کو سمجھنے کے لیے سرور صاحب نے جو باتیں کہی ہیں وہ یقیناً توجہ کی مستحق ہیں۔ غالب کے عہد کا وہ زمانہ جب وہ شعور کی حدوں میں داخل ہو رہے تھے اور عمر کے 25-24 برس تک کی شاعری میں وہ جس طور پر اپنے آپ کو پیش کرتے یا چھپاتے ہیں کم اہمیت نہیں رکھتا۔ 'نسخۂ حمیدیہ' کا غالب تجربے کی کوکھ سے پیدا نہیں ہوتا۔ علم واکتساب کی پیداوار معلوم ہوتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے شاعر اردو میں نہیں فارسی میں سوچ رہا ہے۔ فارسی انداز تراکیب، فارسی لسانی زمرے، تخیل کی نامانوس عمل آوری اور ثروت مندی، تشبیہات اور استعارات کے عمل میں تازہ کاری کی طرف بے تحاشہ میلان وغیرہ سے یہی گمان ہوتا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ کے شاعر کی مادری زبان فارسی ہے (اگر چہ ہے نہیں) اور وہ اردو میں شعر کہنے کے لیے کوشاں ہے۔ یہ ایک فارسی میں رچے اور رنگے ہوئے ذہن کی اردو شاعری ہے اس لیے وہ بڑی حد تک نامانوس ہے اور اردوئیت سے عاری ہونے کے باوجود ایک نئے اور بلند کوش اسلوب کے تجربے سے ہمیں روشناس کراتی ہے۔

اس ضمن میں سرور صاحب نے واضح لفظوں میں اشارہ بھی کیا ہے:

"غالب سے پہلے اردو شاعری میں دو رنگ اہم تھے۔ ایک میر و میر حسن، مصحفی کا، دوسرا سودا سے آب و تاب لیتا ہوا، ناسخ کی درباری، مہذب، شہری، لفظ پرست، تمثیلی اور اخلاقی لے کا جو ذوق کے یہاں محاوروں اور مجلسی آداب کے بل پر مقبول ہوتا ہے۔ غالب کی مادری زبان اردو تھی، مگر ان کے طبقے کی تہذیبی اور علمی اور ادبی زبان فارسی تھی۔ تخیل کی پرواز کے لیے فارسی کے پاس صدیوں کے ریاض کا ثمرہ تھا۔ غالب نے دس یا بارہ سال کی عمر سے شعر کہنا شروع کیا اور پچیس سال کی عمر تک اردو میں ہی کہتے رہے، مگر ان کی شخصیت میں جو رئیسانہ آن بان، عوام سے بلندی کا احساس، بزمِ خیال

آراستہ کرنے اور اس کی سیر میں مگن رہنے کا جو لپکا تھا اس نے انھیں متاخرین
شعرائے فارسی کے اسلوب خصوصاً بیدل کی طرف مائل کیا، مگر زندگی کے
تجربات، لہو کی پکار، جسم کی آنچ اور خواب اور حقیقت کے ٹکراؤ نے گنجینۂ معنی
کے طلسم میں در پیدا کر دیے اور وہ عرفی، ظہوری، نظیری، طالب آملی اور حزیں
کے جذبے کی رنگین مصوری یا معنی آفرینی کی طرف مائل ہوئے۔"

غالب کے متداول دیوان کی شاعری کو اگر کوئی مناسب نام دینا ہے تو اس کے لیے 'نسخۂ حمیدیہ' کا مطالعہ ازبس کہ ضروری ہے۔ آل احمد سرور کے غالب پر لکھے ہوئے چھ مضامین میرے سامنے ہیں۔ ان میں انھوں نے 'نسخۂ حمیدیہ' کا کہیں نہ کہیں ذکر ضرور کیا ہے۔ ان کا خیال ہے:

- نسخۂ حمیدیہ کا مطالعہ جتنا گہرا ہوگا، غالب کی عظمت اتنی ہی واضح ہوگی۔
- جب حالی جیسے بالغ نظر نے ابتدائی کلام کو 'کوہ کندن' کاہ برآوردن' کہہ دیا تو انگلی پکڑ کر چلنے والوں نے اس ابتدائی کلام سے سرسری گزر جانا کافی سمجھا۔ حالانکہ اس میں بہ قول میر ایک جہان دیگر پوشیدہ تھا۔
- غالب کے وہ اشعار جو نسخۂ حمیدیہ میں ہیں لیکن متداول دیوان میں نہیں ہیں اس لیے اہمیت رکھتے ہیں کہ انھیں نے غالب کو غالب بنایا۔
- ان (یعنی نسخۂ حمیدیہ کے اشعار) میں چند ایسی خصوصیات ہیں جن کی طرف توجہ دلانا ضروری ہے: پہلی چیز غالب کے تخیل کی پرواز ہے... دوسری چیز غالب کی نظر کی گہرائی ہے جو زندگی کے تضادات کو دیکھ لیتی ہے اور ان میں ایک جدلیاتی عمل محسوس کر لیتی ہے... تیسری چیز جو ان اشعار سے واضح ہوتی ہے وہ غالب کا فن، اس کی بلاغت، اس کی پہلوداری، تہ داری اور تراکیب کے ذریعے سے اس کی معنی آفرینی و حسن آفرینی اور اس کا اختصار ہے۔
- اس دور کی شاعری کو بے راہ روی نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ اسے قانون باغبانی صحرا کے تحت دیکھنا چاہیے جس میں کانٹوں کی پیاس بجھائی جاتی ہے اور ویرانوں میں پھول کھلائے جاتے ہیں۔
- غالب کا تخیل 'نسخۂ حمیدیہ' کی تکمیل تک صورت گر اور خلاق ہو گیا تھا۔

○ غالب نے شاید مذاق عام کی پاس داری میں یہ ظلم کیا کہ وہ ان اشعار کو اپنے لیے فرومایہ قرار دینے پر اصرار کرنے لگے۔ یہ غالب کی بے راہ روی نہیں ہے بلکہ ان کے قصرِ فلک بوس کی بنیاد ہے اور اس لفظوں کے کھیل اور خیال کی نیرنگی سے انھوں نے صورت گری کے آداب سیکھے۔

محولہ بالا اقتباسات سے یہ ظاہر ہے کہ سرور صاحب کے نزدیک غالب کے اس ابتدائی کلام کی خاص وقعت ہے جسے خود غالب نے 'مضامینِ خیالی' سے موسوم کر کے مسترد کر دیا تھا۔ ذرا سوچیے اگر غالب معمولاً استعمال میں آنے والی مانوس زبان، مانوس تراکیب، مانوس محاورات واستعارات اور روایتی مضامین کو اپنے صَرف میں لاتے تو وہ زیادہ سے زیادہ شاہ نصیر یا ذوق بن سکتے تھے، غالب تو بہت دور کی بات ہے۔

○○

وہ غزل کی روایت جس کے تحت چند مضامین کی شرائط اور تخصیص کا اپنا مقام تھا۔ عشق کی اپنی تہذیب اور اپنی اخلاقیات تھی۔ متصوفانہ روایت کے اپنے کچھ تقاضے تھے جن کا لحاظ بقدرِ احتیاط تقریباً تمام شعرا کرتے آئے تھے۔ غالب نے بھی بعض مسلمات کا احترام کیا لیکن بعض مسلمات کو اسی طرح رد کیا جس طرح ان کی روزمرہ زندگی 'رسوم و قیود' سے آزاد تھی۔ دراصل ذہن وضمیر کی آزادی کی روایت 1850 کے بعد کے غالب سے شروع نہیں ہوتی بلکہ اس کی ابتدا 1815 کے بعد کے نوجوان العمر غالب سے ہو جاتی ہے۔ آل احمد سرور نے بھی غالب کے اس غیر روایتی رجحان کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

''غزل کا فن روانی اور شیرینی چاہتا ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ شاعر ذوق کی طرح صرف سوئے ہوئے استعاروں یا محاوروں پر تکیہ کرے، نسخۂ حمیدیہ کے غالب نے اس لیے ذوق کی چٹخارے والی شاعری سے روگردانی کی اور فکر کی جولانی کے لیے فارسی تراکیب کا سہارا لیا تاکہ وہ اپنے آئینے کو مانجھنے اور معنی کی صورت دکھانے کے لیے دیوان غالب تک پہنچ سکے۔''

دوسری بات یہ کہ اگر وہ فارسی کی طرف سے اردو کی طرف نہ آئے ہوتے تو ان کے تخیل میں یہ پُرکاری، ان کی زبان میں تخلیقیت کا یہ جوہر، معنی میں یہ ثروت مندی، تجربے میں یہ چمک اور فکر میں یہ تمازت پیدا نہیں ہو سکتی تھی۔ جس نے غالب کو ایک مختلف غالب کے طور پر

متشکل کیا۔ اس شاعری کے ذریعے نوجوان غالب کے اس ذہن کو بخوبی سمجھا جاسکتا ہے جو خاصا مضطرب اور بے چین ہے۔ جو روایت سے بہت کچھ اخذ کرنے کے درپے ہے اور روایت سے یک گونہ دوری بھی رکھنا چاہتا ہے۔ جسے ابھی خیالات کے وفور پر قدغن لگانے کا ہنر نہیں آیا ہے۔ لیکن خیالات کی طرفگی، بے محابا، اور بے تحاشہ پن اور جو عبارت ہے غالب کے ایک خاص انداز گفتگو سے۔ یہ وہ انداز گفتگو ہے جو بعد ازاں ان کے انفرادی رنگ کی تشکیل میں بنیادی کردار ادا کرتا ہے۔ خیالات کی تازگی میں عرفانِ حیات ورعرفانِ وجود کی جو جھلک دستیاب ہے اس کی بلاغت اور بلوغت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ اس دور کے کلام سے یہ شائبہ کہیں نہیں ہوتا کہ وہ قواعد شعری سے بے بہرہ ہے یا لسانیات شعری اور اس کی روایت کا علم ابھی ناپختہ ہے بلکہ اس دور کی شاعری کا ایک قابلِ لحاظ حصہ ہمیں یہی باور کراتا ہے کہ شعور کی منزل سے بہت پہلے ان کے جمالیاتی احساس نے بلوغت کی ایک سطح پالی تھی جو ان کے مرتب ذہن کی دلیل ہی نہیں ان کی شاعری کے اس مرتب کردار پر بھی دال ہے جس میں فہمیدگی اور ژرف نگری کے ساتھ لفظ کے اہتمام اور تجربے کی ادائگی میں ایک خاص قسم کی خوش رنگی اور خوش سلیقگی پائی جاتی ہے۔ غالب کا ذہن استعارے کے اس عمل سے خاص نسبت رکھتا ہے جسے تضادات کو یکجا کرنے کا فن ہی نہیں آتا انھیں جوں کا توں برقرار رکھنے پر بھی اسے دسترس ہے۔

○○

آل احمد سرور کو نسخۂ حمیدیہ کے اشعار میں زندگی کے گہرے مشاہدے کے ساتھ اس کا بھرپور تجربہ ملتا ہے۔ اس تجربے نے بقول ان کے تخیل کی تازہ کاری اور لالہ کاری کا اعجاز دکھایا ہے۔ غالب کی عظمت ان کی نظر میں یہ ہے کہ اس عمر میں جب لوگ جسم کے خطوط قوسوں اور دائروں میں کھوئے رہتے ہیں۔ وہ خیال کی قوسوں اور دائروں کے عاشق تھے۔ سرور صاحب تخیل کی پرواز کی بات کرتے ہوئے غالب ہی کے چند اشعار سے بعض الفاظ اور لسانی خوشے لے کر paraphrasing بھی کرتے ہیں لیکن متن کی گہری ساخت میں تہہ نشست اس ذہنی اور باطنی کشاکش کو وہ کوئی نام نہیں دیتے جو بالخصوص عمر کے اس حصے میں کسی بھی حساس فرد کا تجربہ بن سکتی ہے۔ ایک جگہ وہ اس آشوب آگہی کا حوالہ شاعرانہ اسلوب میں فراہم بھی کرتے ہیں۔ لیکن کوئی دلیل قایم نہیں کرتے۔ یہ کوئی ضروری نہیں کہ تنقید ہمیشہ دعوے کو اپنا کلمہ بنائے البتہ بعض مقامات ایسے ضرور آتے ہیں جب تھوڑی سی وضاحت، تھوڑی سی تشریح اور تھوڑے

سے تجربے سے قاری کو تذبذب کی اُس دھند سے باہر نکالا جا سکتا ہے جو تنقید ہی کی پیدا کردہ ہوتی ہے۔ سرور صاحب لکھتے ہیں:

> ''اُن (غالب) میں ایک آگہی یا دانش مندی wisdom پیدا ہوگئی تھی۔ جو سوال کرتی تھی اور سوال کے جواب کی طرف اشارہ کرتی تھی۔ جو نور کے ساتھ لپٹی ہوئی ظلمت، لطافت کے ساتھ کثافت، بندگی میں خدائی دیکھ لیتی تھی اوران کے معنی و مقصد دریافت کرنا چاہتی تھی۔ جو پرسکون سطحِ آب کی تہہ میں طوفان اور تعمیر میں تخریب کے رمز کو سمجھتی تھی۔ جو بہ یک وقت برق کی عبادت اور حاصل کے افسوس کی بجو بہ کاری کی تہہ تک پہنچنا چاہتی تھی۔ جو تخیل کی مدد سے تجربے کی معنویت تک اور تجربے کی معنویت سے زندگی کی معنویت تک پہنچتی تھی اور اس طرح ہمیں مانوس چیزوں کا نیاپن اور نئی چیزوں کا نیاپن اور نئی چیزوں میں مانوس نے دکھا کر اپنا آشوبِ آگہی ہمارے اندر منتقل کرنے کی صلاحیت رکھتی تھی۔''

غالب کے اشعار سے ان کی روح کا وہ کرب نمایاں ہے جو زندگی کو مختلف زاویے سے دیکھنے کی بنا پر پیدا ہوتا ہے۔ جو فہم عامہ سے ایک دوری کو برقرار رکھنے اور ذہن وضمیر کی آزادی کے ساتھ مشروط ہے۔ یہ وہ فہم ہے جو بہ ظاہر انتشار میں بہ باطن وحدت اور بہ ظاہر وحدت میں بہ باطن انتشار کی رمق دیکھ لیتی ہے۔ آل احمد سرور نے اس ناچتے ہوئے شعلے کو ان اشعار کی تہہ میں نہیں محسوس کیا جو غالب کے اندرون کو جھلسا رہا تھا۔ وہ غالب کے اس ذہن کی تہہ تک نہیں پہنچ سکے اور نہ اسے کوئی نام دے سکے جس کو سمجھنے کے معنی ان کے اُس عہد کو سمجھنے کے ہیں جس کی سمتیں تتر بتر ہوگئی تھیں۔ یہ ایک طور پر معنی کے بکھرنے کا علامیہ بھی ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ غالب نے اپنی ایک مابعد الطبیعیاتی دنیا اپنے ذہن میں بھی خلق کر رکھی تھی مگر وہ محض ایک وقتی پناہ گاہ تھی ورنہ دوسروں کے اضطراب میں شمولیت بھی ان کی ایک ترجیح تھی۔ غالب کے لیے ہر ذرۂ خاک، ساغرِ جلوۂ سرشار کا حکم رکھتا ہے۔ جو سرشارِ تمنا بھی ہیں اور اپنے دل کو دو عالم سے لگا بھی رکھتے ہیں۔ جو تعینِ مکان سے پرے امکانات سے معمور لامتناہی کے شدید آرزومند بھی ہیں اسی لیے ایک جگہ انھوں نے اپنے نقشِ قدم کو سیلی استاد سے بھی تعبیر کیا ہے۔ جو وسعتِ جولانِ یک جنوں کے نہ ملنے کے گلہ گزار ہیں۔ سو عدم کے خلائے معدوم میں بھی بیاباں

نوردی کے لیے اپنے دل میں غبارِ صحرا لے جاتے ہیں۔

اب ذرا ان اشعار پر غور کریں جن میں ذہنی عدم یکسوئی کے پہلو بہ پہلو شیرازۂ لخت لخت میں ایک باطنی ربط کی جستجو اور آرزومندی میں غیر معمولی شدت کو بھی محسوس کیا جا سکتا ہے:

ربط یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار
سبزہ بے گانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا، پایا

جوشِ بے کیفیتی ہے اضطراب آسا اسد
ورنہ بسمل کا تڑپنا، لغزشِ مستانہ تھا

مشقِ از خود رفتگی ہے، ہیں یہ گلزارِ خیال
آشنا تعبیرِ خوابِ سبزۂ بے گانہ ہم

سر پر مرے وبالِ ہزار آرزو رہا
یارب! میں کس غریب کا بختِ رمیدہ ہوں

اسد! یاسِ تمنا سے نہ رکھ امیدِ آزادی
گدازِ ہر تمنا، آبیارِ صد تمنا ہے

درحقیقت حرکت و تحرک کی وہ صورت جو غالب کے یہاں ملتی ہے سرشاری و سیرابی کے ساتھ نہیں، آرزوؤں کی ناکامی اور تشنہ سری کے ساتھ مشروط ہے۔ جس کی پرداخت غالب کا خاص وظیفہ ہے۔ اسی معنی میں اس کشاکش و کشمکش کی تصویر کے خال و خط بار بار ان کے شعروں سے نمو پاتے ہیں جو خارج اور داخل کی ناآہنگی کے تجربے اور احساس کا نتیجہ ہیں اور جو ان کی روح کی گہرائیوں میں اپنی جگہ بنا لیتے ہیں۔ غالب کے شاعرانہ وجدان کو ان کی اس مسلسل شکستِ آرزو کے تجربے نے جس طرح سرگرم رکھا اور نصیب خاطر آگاہ نے جس طور پر پیچ و تاب دل میں گرفتار رکھا۔ ان کی شخصیت کو حرکت بیز بنانے میں ان آثار کا خاص دخل ہے۔ آگہی ایک خاص معنی میں عذاب ضرور ہے لیکن حقائق کے باطن میں اور دوسرے حقائق، اور

حقائق سے پرے اور پرے دوسرے حقائق کے سراغ کا سرچشمہ بھی یہی آگہی ہے جس کا منصب ہی معلوم کے اندر چھپے ہوئے اور زیادہ اسرار آگیں نامعلوم کی تلاش ہوتا ہے۔ اگرچہ یہ سارا عمل تعقل سے تعلق رکھتا ہے لیکن غالب کی شاعری میں دونوں صورتیں ہیں۔ ان کا ذہنی سفر تعقل سے شروع ہوکر وجدان پر ختم ہوجاتا ہے یا وجدان سے شروع ہوکر تعقل پر اس کی انتہا ہوتی ہے اور اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ تعقل و وجدان کا عمل ہم بود و ہم وجود کا حامل نظر آتا ہے جنھیں ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھا جاسکتا۔ کم از کم غالب کے یہاں نہیں دیکھا جاسکتا۔

○○

سرور صاحب جب تقابل کی طرف آتے ہیں تو وہ مماثل یا غیر مماثل اجزاء و کیفیات پر سے پردہ اٹھاتے ہوئے زیادہ سے زیادہ کسی ایک کو دوسرے سے مختلف بتاتے ہیں۔ کہیں یہ صورت اشارتی نوعیت کی ہوتی ہے کہیں تھوڑا سا استدلالی رنگ بھی شامل ہوجاتا ہے۔ وہ جب میر کے طرز عشق کی تفصیل میں جاتے ہیں تو عشق کی طبیعیات سے زیادہ عشق کی مابعدالطبیعیات انھیں اپنے سحر میں الجھالیتی ہے۔ پھر عشق ایک طرز حیات، ایک طرز تہذیب، ایک طرز احساس کے طور پر ایک ایسے معنی کی تشکیل کرتا ہے جسے دوسرے لفظوں میں روح کے نغمے کا نام دیا جاسکتا ہے۔ تطہیر و تزکیۂ روح کا ایک وسیع و فراخ راستہ عشق سے ہوکر ہی جاتا ہے۔ آل احمد سرور کا تصور عشق بہت وسیع اور رنگارنگ ہے۔ کہیں کہیں شاعرانہ تخیل آرائی نے اسے بلند کوش درجے پر فائز کردیا ہے اور کہیں وہ انسانی حدوں سے پرے نکل کر ایک 'راز' بن کر رہ گیا ہے۔ انھیں کے لفظوں کے مطابق 'شیوہ ہائے بتاں کی طرح اس (عشق) کے ہزاروں نام ہیں'۔ کہنے کا مقصود صرف یہ ہے کہ میر، نظیر، انیس، غالب، اکبر اور اقبال کے یہاں عشق کے مختلف اسالیب کو وہ مختلف ناموں سے موسوم کرتے ہیں لیکن اوروں کی طرح وہ کسی عشق کو بلند اور کسی عشق کو کوتاہ نہیں بتاتے:

> ''میر نامرادی کے باوجود زندگی کے اور عشق کے آداب کے عاشق ہیں۔ نظیر ہماری مشترک تہذیب کے عاشق ہیں۔ انیس گنج شہیداں کے عاشق ہیں۔ غالب تماشائے زندگی کے عاشق ہیں۔ اکبر شرقیت کے عاشق ہیں۔ اقبال فقر غیور کے عاشق ہیں۔ غرض بڑی اور معنی خیز شاعری میں عاشق کے بغیر کام نہیں چلتا۔''

سرور صاحب ایک دوسری جگہ میر کی عاشقی کو قدر اعلیٰ کا نام دیتے ہیں، جو غالب کے یہاں 'زندگی' میں بدل جاتی ہے۔ دونوں کے محور بدلے ہوئے ہیں۔ جن سے ان دونوں کے

اپنے اپنے طرزِ احساس اور رویوں کو سمجھنے میں ہمیں دیر نہیں لگتی۔ سرور صاحب ان دونوں رویوں کے فرق کو دو زمانوں کے فرق سے تعبیر کرتے ہیں۔ کیونکہ:

"غالب نے قدیم نظام کے رخنوں کو دیکھ لیا تھا اور ایک صحت مند تشکک کے ذریعے سے قدیم نظام اخلاق سے بلند ہو کر زندگی کی عظمت کو واضح کر دیا تھا۔ اقبال کے یہاں آ کر صرف زندگی ہی نہیں بلکہ باعمل زندگی قدرِ اعلیٰ بن جاتی ہے مگر غالب و اقبال کو بھی میر ہی کی مدد سے سمجھا جا سکتا ہے۔"

سرور صاحب یہ تو کہہ رہے ہیں کہ غالب و اقبال کی تفہیم کا راستہ میر سے ہو کر جاتا ہے لیکن یہ نہیں کہتے کہ میر کا قد، غالب یا اقبال سے بڑا ہے یا میر، غالب و اقبال سے بڑے ہیں۔ ایک جگہ وہ یہ ضرور کہتے ہیں کہ غالب کے بغیر اقبال کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم سرور صاحب یہ نہیں بتاتے کہ غالب و اقبال کی تفہیم کا راستہ میر سے ہو کر جاتا ہے یا اقبال کا غالب سے ہو کر جاتا ہے تو اس کا جواز کیا ہے؟ اس سوال کا جواب غالباً وہ اس لیے ضروری خیال نہیں کرتے کہ انھیں اپنے قاری کی لیاقت پر زیادہ بھروسہ ہے اور یوں بھی تنقید جہاں بہت سے سوالوں کے جواب فراہم کرتی ہے وہیں بعض سوال مزید غور و فکر اور بحث و تمحیص کے لیے چھوڑ بھی دیتی ہے۔ آل احمد سرور نے غالب کی شاعری کے تعلق سے جو مباحث اٹھائے ہیں ان معنوں میں وہ بڑے وقیع اور معنی خیز ہیں کہ ہماری تنقید نے انھیں اکثر اپنی بنیاد بنایا ہے۔ ان سے اختلاف کم اتفاق زیادہ کیا ہے۔ اپنے تحقیقی دور میں جو تاثرات تفصیل طلب اور تنقیح طلب تھے اور جو سرور صاحب کے مطالعے کا حاصل اور مطالعے کا نچوڑ کہلاتے ہیں انھیں بہ الفاظِ دیگر ہماری تنقید نے نہ صرف یہ کہ نئے معنی پہنانے کی کوشش کی ہے بلکہ ان کی بنیاد پر عنوانات بھی قایم کیے گئے ہیں۔ سرور صاحب کی تنقید اور بالخصوص غالب تنقید، تنقید سے زیادہ ایک تجربہ ہے۔ جو غالب میں ایک نئے غالب کی تلاش سے عبارت ہے۔ جو اس وقت بھی کئی پردوں کی اوٹ میں چھپا ہوا ہے۔ سرور صاحب نے جو پردے اٹھائے ہیں اور جو غالب ان کے تجربے میں آیا ہے وہ بھی پورا نہیں ہے اگرچہ ان کے ایک مضمون کا عنوان ہی 'پورے غالب' ہے۔ پورے غالب کی تلاش جاری رہنا چاہیے۔ اس مختصر مقالے کا مقصد بھی آل احمد سرور کی معیت میں پورے غالب کی تلاش ہے اور تلاش کی آخری منزل محض ایک واہمہ ہے۔

O

محمد حسن عسکری اور 'مرکزی روایت' کا تصور

عسکری صاحب نے شعر اور نثر دونوں میں اردو ادب کی مرکزی روایت کا ایک تصور قائم کر رکھا تھا۔ یوں تو اس سلسلہ میں انھوں نے ایلیٹ کا نام نہیں لیا لیکن یہ امر قرین قیاس ہے کہ ایلیٹ کا dissociation of sensibility والا نظریہ اُن کے سامنے تھا۔ اس نظریہ نے عسکری صاحب کی چاہے جو بھی رہنمائی کی ہو لیکن انھوں نے اسے جوں کا توں اردو ادب پر مسلط ہرگز نہیں کیا۔ ایلیٹ کے مذکورہ تصور کی بنیاد احساس اور فکر کے بُعد پر ہے جب کہ عسکری صاحب جس دوئی کا ذکر کرتے ہیں اس کا سبب فن کار کا اپنے آس پاس کی زندہ اور ٹھوس دنیا سے لاتعلق ہو جانا ہے۔ ہو سکتا ہے یہ فرق اتنا اہم نہ ہو جتنا نظر آتا ہے اور کسی نہج پر قطع تعلق کی یہ دونوں جہتیں ایک ہو جاتی ہیں، لیکن اس وقت ان کا موازنہ مقصود نہیں ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ جب عسکری صاحب نے اس مفروضہ کو قبول کر لیا تو یہ ان کی تنقید پر کس کس طرح اثر انداز ہوا۔ یہاں ان کی لکھی ہوئی غزل کی تنقید ہی خصوصیت کے ساتھ معرض بحث میں آئے گی کیونکہ اس مفروضہ کی کارفرمائی اسی تنقید میں زیادہ ہے۔ نثر نگاروں کو عسکری صاحب نے اپنے مرکزی روایت والے اصول کی روشنی میں دیکھا تو ہے لیکن اختصار کے خیال سے اس مضمون میں اُن کا تذکرہ ضمناً ہی ہو سکتا ہے۔

ایلیٹ انگریزی شاعری کی روایت میں نقطۂ انقطاع ملٹن کو قرار دیتا ہے تو عسکری صاحب اردو میں غالب کو۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ عسکری صاحب، غالب کے خطوط کو ایک ایسے آدمی کی تحریر بتاتے ہیں جو اپنے معاشرے سے متحد تھا لیکن غالب کی شاعری میں وہ اس ارتباط کے منکر ہیں۔ اس ارتباط کی مکمل ترین تخلیقی شکل انھیں میر انیس کے کلام میں نظر آتی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ غالب کے زمانہ سے لکھنے والا اُس دنیا سے دور ہوتا گیا جس میں وہ رہتا تھا اور اپنے آپ کو کوئی

برتر اور نادر ہستی تصور کرنے لگا۔ اس طرح ادیب اور سماج کے دوسرے لوگوں کے درمیان جو ایک تقریباً لاشعوری اور لامحسوس قسم کا فطری اور نامیاتی رشتہ تھا وہ ٹوٹ گیا۔ علی گڑھ تحریک کے زیر اثر جو ادب پیدا ہوا وہ اسی بے ربطی سے عبارت ہے اور اس صدی کے شروع میں رومانی نثر لکھنے والوں نے تو اس رشتہ کی تجدید کو قریب قریب ناممکن بنا دیا۔ ترقی پسند تحریک باوجود اپنے سارے دعوؤں کے یہ رشتہ دوبارہ نہ جوڑ سکی۔ اپنے زمانہ میں عسکری صاحب کو امید کی کرن کہیں نظر آتی ہے تو فراق کے یہاں جن کو وہ اس نقطۂ نگاہ سے میر کے بعد سب سے اہم شاعر سمجھتے ہیں۔ اقبال کی طرف عسکری صاحب کا رویہ ردو قبول کی کشمکش سے آزاد نہیں، لیکن اتنا اندازہ ضرور ہوجاتا ہے کہ وہ اپنی قائم کردہ اردو ادب کی مرکزی روایت میں اقبال کو کوئی اہم جگہ دینے کے حق میں نہیں۔ انیس اور جوش کا وہ ذکر ہی نہیں کرتے البتہ نظیر، ذوق، مومن، آتش، حالی، اکبر اور حسرت موہانی کو ایک حد تک قبول کرنے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ غرض عسکری صاحب کے ذہن میں اردو شعر کی جو مرکزی روایت تھی اس کے ایک سرے پر میر ہیں اور دوسرے پر فراق۔ ان دو کے علاوہ وہ کسی مکمل شاعر کے وجود کا اعتراف کرتے نظر نہیں آتے۔

نثر میں عسکری صاحب میر امن، غالب، سرشار، شرر، سجاد حسین اور نذیر احمد کو مرکزی روایت کا حصہ مانتے ہیں لیکن سرسید اور ان کے بیشتر رفیقوں کو نہیں۔ ابوالکلام آزاد اور نیاز فتح پوری کو وہ اس روایت کے غارت گروں میں سرفہرست رکھتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کو بالکل نظرانداز کرتے ہوئے عسکری صاحب پطرس کے مضامین کو 'جلاوطنوں کا ادب' کہہ کر آگے بڑھ جاتے ہیں اور پریم چند، عظیم بیگ چغتائی، عزیز احمد، شوکت تھانوی اور عصمت چغتائی کو تھوڑی بہت داد دے کر اپنی توجہ سعادت حسن منٹو پر مرکوز کر دیتے ہیں۔

ہمیں اس سے بحث نہیں ہے کہ عسکری صاحب نے مرکزی روایت کا تصور کیوں پیش کیا یا انھوں نے بعض لکھنے والوں کو رد اور بعض کو قبول کیوں کیا، اس لیے کہ انتخاب بہرحال تنقید کے عمل کا ایک ناگزیر حصہ ہوتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ان اصولوں کو پرکھا جاسکتا ہے جن پر یہ انتخاب مبنی ہے بلکہ زیادہ اہم بات یہ ہے کہ ان تنقیدی نتائج کا مطالعہ کیا جائے جو اس انتخاب کے وسیلہ سے سامنے آئے۔ یہ دیکھنا کچھ ایسا مشکل نہیں ہے کہ عسکری صاحب کا اصل جھگڑا سرسید کی تحریک سے تھا۔ وہ اور ان کے حلقہ کے بعض دوسرے لکھنے والے بھی اس تحریک کو مسلمانوں کی روحانی اور تہذیبی زندگی کے لیے مضر پاتے ہیں۔ ویسے تو عسکری صاحب نے

زوال کی پہلی علامت غالب کو قرار دیا ہے لیکن یہاں غالب کی حیثیت علامتی زیادہ ہے جیسا کہ ابھی ہم دیکھیں گے عسکری صاحب کو شاید غالب سے کچھ کدسی تھی (یہ بالکل فطری بات ہے، آپ چاہے کتنے ہی معروضی نقاد کیوں نہ ہوں، آپ کی ذاتی پسند، ناپسند آپ کی لکھی ہوئی تنقید پر یقیناً اثر انداز ہوگی) پس عسکری صاحب نے غالب کو ایک منفی علامت کی شکل دے دی اور ان کے مقابلہ میں میر کو ایک مثبت علامت کے طور پر استوار کیا۔ اپنے پہلے تنقیدی مجموعہ 'انسان اور آدمی' کے پیش لفظ میں غالب کے مشہور مصرعہ 'آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا' کا ذکر کرتے ہوئے عسکری صاحب لکھتے ہیں:

"یوں تو مجھے بھی غالب سے اتفاق ہے کہ لیکن غالب کی طرح اس بات پر افسوس نہیں۔ عمر اور تجربہ بڑھنے کے ساتھ ساتھ غالب کی قسم کی ذہنیت سے میرا خوف بھی بڑھتا جا رہا ہے۔"

ذرا آگے چل کر کہتے ہیں:

"انسان اور آدمی — غالب کی ذہنیت اور میر کی ذہنیت میں کیا فرق ہے، اس کا مجھے کبھی پتہ نہ چلتا اگر میں مغرب کے ادب سے تھوڑا بہت واقف نہ ہوتا۔"

بعد میں جب عسکری صاحب نے 'آدمی اور انسان' کے عنوان سے ایک مضمون لکھا تب بھی انھوں نے لفظ انسان کو غالب کے معنوں میں قبول نہیں کیا۔ خود اپنے قول کے مطابق عسکری صاحب نے میر اور غالب کے بیچ امتیاز کا معیار مغربی ادب کے مطالعہ سے حاصل کیا تھا۔ اس میں کوئی قباحت نہیں، کیوں کہ اچھے یا برے ہم نے اپنے بیشتر تنقیدی معیار مغرب ہی سے لیے ہیں۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس معیار کا اطلاق جب غزل جیسی صنف پر ہوا تو کیا صورت حال پیدا ہوئی۔ مشرقی اور مغربی ادب یا یوں کہیے کہ اردو اور مغرب کی اہم زبانوں کے ادب کے مزاج میں جو فرق ہے وہ بھلے ہی ٹھوس علمی اصطلاحوں میں بیان نہ ہو سکے لیکن عسکری صاحب بلاشبہ اس کا مکمل احساس رکھتے تھے، بلکہ عسکری صاحب ان معدودے چند لوگوں میں سے تھے جو فی الواقعی ان دو ادبی روایتوں سے آگاہ کہے جا سکتے ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں مغربی شاعری میں کوئی ایسی صنف نہیں ہے جو بالکل غزل کی طرح ہو اور ہم یہ بھی جانتے ہیں کہ اردو میں کوئی صنف شعر ایسی نہیں جو غزل سے قطعاً مختلف ہو (میر انیس کے مرثیوں میں دیکھیے غزل کی جھلک مل جائے گی۔ اور تو اور بعض شاعر آزاد نظم تک میں اپنا تخلص باندھتے تھے) غرض کہ

کسی زبان کی شاعری کی جو مجموعی فضا ہوتی ہے وہ اصناف کے اختلاف کے باوجود قائم رہتی ہے۔ بہرحال عسکری صاحب کا کام کٹھن تھا۔ وہ ایک ایسے معیار سے میر اور غالب اور ان دو کے توسط سے ساری اردو شاعری کو پرکھ رہے تھے جو اپنی عمومیت کے باوصف neutral نہیں تھا۔ تجربہ کو مرئی اور محسوس بنانے کا غالب رجحان مغرب کی تمام اصناف ادب میں مشترک ہے جب کہ ہمارے یہاں کم از کم روایتی شاعری میں معاملہ برعکس رہا ہے۔ عسکری صاحب نے اپنی راہ میں جو سب سے پہلی رکاوٹ دیکھی وہ تھی تغزل۔ یہ کہنا واقعی مشکل ہے کہ آخر تغزل ہے کیا چیز؟ بہرکیف عسکری صاحب نے تغزل کو ایک منفی صفت قرار دیا بلکہ ایک زمانہ میں وہ ناصر کاظمی اور ان کے ساتھی شعراء سے خوش اس بات پر تھے کہ یہ لوگ تغزل سے کنارہ کش ہو رہے ہیں۔ چونکہ اردو غزل کی روایت فارسی غزل سے مربوط ہے اور تغزل فارسی غزل کا ایک خاص وصف ہے اس لیے عسکری صاحب نے میر کی ایک اہم خصوصیت فارسی روایت سے انحراف کی طرف توجہ دلائی۔ اپنے مضمون 'میر اور نئی غزل (۱)' میں وہ لکھتے ہیں:

> ''دراصل میر کے یہاں غزل کے معنی وہ ہیں ہی نہیں جو فارسی میں ہیں۔ میرے خیال میں تو اب ہمیں اردو غزل کو محض فارسی غزل کا ضمیمہ سمجھنے کی عادت ترک کر دینی چاہیے۔''

فی الحال ہمیں اس بحث میں نہیں پڑنا ہے کہ کیا واقعی میر کی غزل فارسی سے اس قدر مختلف ہے۔ یہ دیکھیے کہ عسکری صاحب نے جب ایک بار اپنے قائم کیے ہوئے معیار کی اطاعت قبول کر لی تو اس حلقہ بگوشی کے منطقی نتائج کس طرح اُن کی تنقید میں ظہور پانے لگے۔ اس معیار کی روشنی میں سچا اور بڑا شاعر وہ ہے جو اپنی شاعری میں 'اعلیٰ ترین زندگی' اور 'عامیانہ ترین زندگی' کے بیچ کو خلیج کو پاٹ سکے۔ سچے اور بڑے شاعر کی یہ تعریف چاہے صحیح ہو چاہے غلط مگر ہے یک مجرد اصول جس کا نفاذ عسکری صاحب اپنی زبان کے ادب پر کر رہے ہیں۔ یہ تعریف جسے عسکری صاحب میر پر محولہ بالا اپنے مضمون 'جدیدیت کی تازہ ترین منزل' سے تعبیر کرتے ہیں انھوں نے Proust اور Joyce کے ناولوں کو سامنے رکھ کر متعین کی ہے۔ ہم یہ نہیں کہتے کہ فکشن کے معیار شاعری کی تنقید میں کام نہیں آ سکتے، سوال یہ ہے کہ جس شاعری کو آپ اس معیار کے مطابق پاتے ہیں خود اس سے آپ کے آئیڈیل کی شہادت ملتی ہے یا آپ نے یہ طے کر رکھا ہے کہ مجھے ان شعروں میں یہی معنی برآمد کرنے ہیں۔ پڑھنے والا ادب کے آئینہ میں یقیناً اپنا عکس دیکھتا

ہے لیکن تنقید اس عمل کی بھی حد بندی کرتی ہے تاکہ ادب کی معروضی تعبیر پر شخصی تعبیر کا مکمل غلبہ نہ ہو جائے۔

عسکری صاحب یہ مان کر چلتے ہیں کہ میر کے یہاں 'لطافت اور کثافت' یا یوں کہیے کہ شاعر اور دنیا کے بیچ مکمل ہم آہنگی ہے، مثلاً وہ میر کا یہ شعر نقل کرتے ہیں:

ضعف بہت ہے میر تمھیں کچھ اس کی گلی میں مت جاؤ
صبر کرو کچھ اور بھی صاحب طاقت جی میں آنے دو

اور کہتے ہیں کہ اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ میر اور ان کے ساتھ رہنے والے لوگوں میں کیسی یگانگت تھی اور وہ لوگ کس طرح میر سے سچی اور فطری ہمدردی رکھتے تھے۔ اب آپ اس شعر کو ایک بار پھر پڑھیے اور بتائیے کہ وہ شفیق چارہ گر ہیں کہاں جن کا ذکر عسکری صاحب کر رہے ہیں۔ اگر ہم یہ کہیں کہ خود کلامی کے ایک لمحہ میں میر نے اپنی حالت کا معروضی جائزہ لیا ہے تو شعر کی یہ تفسیر بھی اسی قدر قابل قبول ہوگی جس قدر کہ وہ معنی جو عسکری صاحب نے بتائے ہیں۔ ویسے برائے بحث یہ کہا جا سکتا ہے کہ شاعر اگر معروضی نظر سے اپنے آپ کو دیکھ سکتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ اس کے یہاں من و تو کا فرق مٹ گیا ہے اور وہ ہم آہنگی پیدا ہو گئی ہے جو عسکری صاحب کو مطلوب ہے۔ لیکن عسکری صاحب معاشرے سے ہم آہنگی کی بات کرتے ہیں، وہ یہ نہیں کہتے کہ معاشرہ شاعر کے وجود کا ایک ناقابل تقسیم حصہ ہے۔ اگر وہ ایسا کہہ رہے ہوتے تو میر کے اس شعر کو اپنے آپ پر تنقید نہ سمجھتے:

تری چال ٹیڑھی، تری بات روکھی
تجھے میر سمجھا ہے یاں کم کسو نے

کیونکہ اگر یہ مان لیا جائے کہ 'دوسرے لوگ' اور شاعر درحقیقت ایک ہیں تو اس شعر کا مفہوم یہ ہوگا کہ شاعر اپنے آپ کو سمجھنے میں ناکام رہا جب کہ یہ مفہوم نہ تو میر کا ہے نہ عسکری صاحب کا۔

دراصل عسکری صاحب نے میر کے اشعار کو ایک خاص زاویہ سے پڑھا ہے اور کوشش کی ہے کہ کسی طرح ان اشعار کو اس معیار کے قریب تر لائیں جو ان کے ذہن میں تھا۔ ہم یہ تو نہیں کہتے کہ ان کی یہ کوشش مکمل طور سے شعوری تھی اور انھوں نے بغیر کسی داخلی شہادت کے میر کے کلام کو اپنے پسندیدہ معنی پہنانے پر اصرار کیا لیکن کسی حد تک ان کا یہ عمل ایک قسم کی تنقیدی

منصوبہ بندی کا تابع ضرور نظر آتا ہے۔ ادب کی ذاتی تعبیر کوئی معیوب شے نہیں ہے بشرطیکہ آپ دوسری ممکنہ تعبیروں سے چشم پوشی نہ کریں۔ دوسرے یہ کہ ادب کے مجرد معنی کے حصول پر اپنی ساری تنقیدی کاوشیں صرف کر دینے سے یک رخی تنقید وجود میں آتی ہے۔ عسکری صاحب ان خطرات سے بخوبی آگاہ تھے بلکہ مواد اور ہیئت پر تنقیدی توجہ کا توازن قائم رکھنے کے لیے انھوں نے اس طرح زور دیا ہے:

> '... ہمیں یہ فکر نہیں ہوتی کہ شعر اچھا ہے یا برا یا شعر ہوا بھی کہ نہیں۔ اس کے بجائے ہم شعر میں کوئی ایسا خیال یا نظریۂ حیات ڈھونڈنا شروع کر دیتے ہیں جسے تحریری انداز میں بیان کیا جا سکے۔ چنانچہ اس خیال پرستی کے دور میں اگر شعر کی جمالیاتی حقیقت پر زور دیا جائے تو کچھ بے جا نہ ہوگا... لیکن اس کے ساتھ ساتھ یک دوسرا پہلو بھی ہے۔ شعر ایک جمالیاتی چیز سہی لیکن انسانی تجربہ اور کائنات کی ماہیت کی تفتیش کا ایک ذریعہ بھی ہے۔ اگر ہم شعر میں کسی طرح کی حقیقت یا صداقت ڈھونڈھیں تو یہ بھی شعر کے ساتھ کوئی زیادتی نہیں ہوگی۔ کسی شعر کی عظمت کا فیصلہ محض شعری یا جمالیاتی اقدار کے اندر رہ کر ہوتا ہے۔ شعر میں حقیقتوں کے خزانے تلاش کرنے سے پہلے ہمیں یہ ضرور دیکھ لینا چاہیے کہ شعر کی حیثیت سے یہ چیز کیسی ہے۔ اس کے بعد ہم چاہے اس شعر کی مدد سے شاعر کی نفسیات سمجھنے کی کوشش کریں چاہے کائنات کی ماہیت کے بارے میں چھان بین کریں۔" ('کچھ فراق صاحب کے بارے میں')

گویا عسکری صاحب نے یہاں تنقید میں اپنا آدرش پیش کر دیا ہے۔ کسی شاعر کے کلام میں منضبط معنی کی جستجو کے عسکری صاحب قائل ہیں لیکن اس شرط کے ساتھ کہ پہلے اس کلام کو شاعری کی حیثیت سے دیکھ لیا جائے۔ اب ہم اس معیار کا اطلاق عسکری صاحب کی تنقید کے اس حصہ پر کرتے ہیں جو اردو شاعری کی مرکزی روایت سے متعلق ہے۔

عسکری صاحب نے جب میر کی معنویت کا رخ متعین کر دیا تو میر کے بہت سے بہتر اشعار سے انھیں صرف نظر کرنا پڑا۔ فراق کی شاعری پر جب انھوں نے یہی تنقیدی عمل دہرایا (مضمون: اردو شاعری میں فراق کی آواز) تو اس قسم کے شعار کی داد بھی دینی پڑی:

محبت کی مصیبت میری جاں المختصر یہ ہے
وہی ہم دونوں چاہیں پر بعنوانِ دگر چاہیں

یہ شعر معنی کے لحاظ سے کیسا ہی بلیغ کیوں نہ ہو لیکن لسانی اور جمالیاتی اعتبار سے پہلا مصرعہ کم از کم قابل تعریف ہرگز نہیں ہے۔ ایسا نہیں کہ عسکری صاحب شعر کی فنی خوبیوں اور خامیوں کے شناسا نہیں تھے، مثال کے طور پر محسن کاکوروی پر ان کا مضمون دیکھیے جو نہ صرف محسن پر سب سے اچھا مضمون ہے بلکہ بلاشبہ اردو میں اپنی قسم کے اعلیٰ ترین تنقیدی مضامین میں سے ایک ہے۔ اس مضمون میں عسکری صاحب نے وہ آئیڈیل تنقیدی توازن حاصل کرلیا ہے جس کا ذکر اُن کے اوپر دیے ہوئے اقتباس میں ہے۔ لیکن عسکری صاحب اس توازن کو میر، غالب، حالی اور فراق کے جائزوں میں نہ پا سکے یا کم از کم انھوں نے اسے نظر انداز کردیا۔ یہ کمی اس وجہ سے زیادہ اہم ہوجاتی ہے کہ زیادہ تر ان جائزوں سے ہی عسکری صاحب کا اردو شاعری کی مرکزی روایت کا تصور مشتق ہے۔ کہا جاسکتا ہے کہ یہاں عسکری صاحب کا مقصود اس توازن کا حصول تھا ہی نہیں۔ وہ تو بس اتنا چاہتے تھے کہ ان کے پڑھنے والے ان شاعروں کو ایک خاص زاویہ سے دیکھ لیں۔ بڑے نقاد اکثر کرتے بھی یہی ہیں کیونکہ جس متوازن تنقید کی دہائی ہم دے رہے ہیں وہ تو کمتر صلاحیتوں کے نقاد بھی لکھ لیتے ہیں۔ اپنی تحریر کی شوخی اور بے تکلفی کے باوجود عسکری صاحب ایک محتاط اور ذمہ دار ادیب تھے اور خوب جانتے تھے کہ وہ کیا لکھ رہے ہیں اور ان کے لکھے کا ردعمل کیا ہوسکتا ہے۔ انھوں نے مذکورہ چار شاعروں کے ساتھ جو بھی سلوک کیا، پوری طرح سوچ سمجھ کر کیا۔ جو مخصوص اور محدود تنقیدی مقصد عسکری صاحب کے پیش نظر تھا اس کے بارے میں ہمیں کوئی غلط فہمی نہیں ہے اور نہ ہمیں ان کے خلوص پر شبہ ہے لیکن اس کے باوجود ہم اس حقیقت کو نظر انداز نہیں کرسکتے کہ عسکری صاحب نے اپنی اختیار کی ہوئی تنقیدی روش کے نتیجہ کے طور پر میر اور فراق کی شاعری کو مبالغہ کے ساتھ اہمیت دی اور ان شاعروں کے بھی چند جذبات کے تجزیہ پر اپنا سارا زور صرف کیا اور ایسے اشعار کو سامنے لائے جو اپنی شاعرانہ خوبیوں کے اعتبار سے اتنے ممتاز نہیں تھے جتنے کہ ان ہی شعراء کے بعض دوسرے اشعار۔ خیر یہ کوئی اس قدر اعتراض کے قابل بات نہیں ہے لیکن جب عسکری صاحب نے اپنے نظریہ کا دام اُن شاعروں کی طرف پھینکا جن کی طرف اُن کا رویہ کم و بیش منفی تھا تو زیادہ تشویش ناک تنقیدی صورت حال پیدا ہوئی۔

اس مضمون میں پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ عسکری صاحب شاید اپنے میلانِ طبع کے باعث غالب سے اپنے آپ کو ہم آہنگ نہیں کر پاتے تھے۔ جب انھوں نے غالب کو زیرِ بحث معیار کی کسوٹی پر کسا تو غالب سے ان کی مغائرت میں اور اضافہ ہوا اور وہ غالب کے بارے میں اس قسم کے نتائج پر پہنچے:

''... میں کوئی نادرالوجود ہستی ہوں اور مجھے سمجھنے کی کوئی اہلیت ہی نہیں رکھتا۔ یہ احساس غالب کے رگ وپے میں بس گیا ہے۔''

''... اعلیٰ ترین سطح پر پہنچنے کے لیے غالب کے نزدیک انسانی تعلقات کو ترک کرنا ضروری ہے۔'' ('میر اور نئی غزل (۱)')

''اردو شاعری میں محاوروں سے اجتناب سب سے پہلے ہمیں غالب کے یہاں نظر آتا ہے کیونکہ ان کی خواہش تو یہ تھی کہ ''عرش سے پرے ہوتا کاش کہ مکاں اپنا۔'' آسماں سے پرے کوئی مطلق اور مجرد تجربہ ہوتا ہو تو ہوتا ہو مگر انسانوں کا اجتماعی تجربہ نہیں ہوتا... اگر غالب کے خطوط موجود نہ ہوتے ہمیں ان کی شخصیت بڑی چھوٹی اور گھٹی ہوئی نظر آتی۔ غالب کی غزل میں ان کی شخصیت کی عظمت چاہے آ گئی ہو، وسعت نہیں آنے پائی۔ غالب کو دو چیزوں نے مارا۔ ایک تو اپنے آپ کو دوسرے انسانوں سے الگ رکھنے کی خواہش، دوسرے فلسفہ بگھارنے کا شوق۔'' ('محاوروں کا مسئلہ')

''... چھوٹی بحر میں شعر کہتے ہوئے غالب سکڑ سمٹ جانے اور دوسروں سے اپنے آپ کو الگ کر لینے کی ترغیب سے نہیں بچ سکتے۔'' (پورا مضمون پیش نظر رکھیے۔) ('چھوٹی بحر')

''غالب کے یہاں سپردگی کا انداز دو ایک جگہ ہی پیدا ہوا ہے لیکن وہ انداز کچھ ایسا ہے جیسے کوئی نشہ میں دُھت ہو کے خودکشی کرتا ہو۔'' ('بھلا مانس غزل گو')

ان اقتباسات سے غالب کی طرف عسکری صاحب کا جو رویہ ہے اس کی تو کچھ وضاحت ہو گئی ہو گی۔ غالب کے اشعار کے ساتھ جو سلوک عسکری صاحب روا رکھتے ہیں اس کی صرف دو مثالیں پیش ہیں۔ اپنے مضمون 'چھوٹی بحر' میں عسکری صاحب غالب کے مشہور شعر:

غلطیہائے مضامیں مت پوچھ
لوگ نالہ کو رسا باندھتے ہیں

پر یہ تبصرہ کرتے ہیں:

"اس شعر میں نالے کی نارسائی کا اتنا گلہ نہیں ہے جتنی اس بات کی خوشی ہے کہ لوگ غلط کہتے ہیں۔ غالب کی نظر میں لوگوں کی بے وقوفی یہ ہے کہ وہ درد میں ایک عظمت، ایک اثر محسوس کرتے ہیں۔ اپنی ہستی سے باہر کسی قوت پر، زندگی کی شرافت پر یقین رکھتے ہیں۔"

اگر عسکری صاحب کو شعر کا مضمون ناپسندیدہ بھی تھا تو کم از کم اس دلچسپ پیرایہ بیان ہی کی داد دیتے جس کی بنا پر یہ شعر ہزاروں آدمیوں کو یاد ہے، بقول مومن: "اے ہم نفس نزاکتِ آواز دیکھنا۔"

یہاں یہ بات نہیں کہی جا رہی ہے کہ شعر کے مواد اور ہیئت کو الگ الگ دیکھنا چاہیے لیکن کسی شعر کے معنی کو قابل قدر نہ سمجھتے ہوئے بھی ہم اس کی بعض خوبیوں کا اعتراف کر سکتے ہیں۔ اگر ہم سختی سے اس پر اصرار کریں کہ مواد ہی دراصل ہیئت ہے اور ہیئت مواد، تو پھر ان دو لفظوں کے علیحدہ وجود کا کیا جواز ہے۔ ہیئت اور مواد کو اگر کسی طرح جدا نہیں کیا جا سکتا تو عسکری صاحب کے اعتراض کی روشنی غالب کا مندرجہ بالا شعر ہر اعتبار سے برا ہے۔ جب کہ ہم جانتے ہیں کہ ایسا نہیں ہے تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ عسکری صاحب نے شعر کی جو تفہیم کی ہے وہ صحیح نہیں ہے؟ ممکن ہے ایسا ہو مگر یہاں سوال تفہیم کے صحیح یا غلط ہونے کا نہیں بلکہ اس کی جامعیت کا ہے۔ نظریاتی اعتبار سے مواد اور ہیئت کی وحدت چاہے جس قدر پرکشش تصور ہو عملاً اپنی آسانی کے لیے سہی، ہمیں ان دو کے بیچ کچھ نہ کچھ امتیاز کرنا پڑے گا۔ ہو سکتا ہے کہ یہ امتیاز مصنوعی ہو مگر اس سے گریز مشکل ہے۔ ایک طرف تو عسکری صاحب محض اپنی تشفی کے لیے میلارمے کی ایک لائن کا صوتی تجزیہ کرتے ہیں (مضمون 'تنقید کا فریضہ موجودہ حالات میں) جب کہ وہ جانتے ہیں کہ ان کے بیشتر پڑھنے والوں کو فرانسیسی نہیں آتی لیکن دوسری طرف غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں محاورے کے صرف تک پر ان کی توجہ نہیں جاتی۔

ہم تو سمجھتے ہیں کہ یہاں محاورے کے ساتھ جو رعایت آئی ہے وہی اس شعر کو زندہ رکھنے کے لیے کافی ہے، عسکری صاحب کو شعر کے معنی پر چاہے جو بھی اعتراض ہو۔ ویسے بھی اپنی

شعری معنویت سے عسکری صاحب کا شغف اتنا بڑھ گیا تھا کہ جرأت پر انھوں نے اپنے مضمون 'مزے دار شاعر' میں میر کے بعض اشعار کی ناتراشیدہ ہیئت کو ایک خوبی قرار دیا ہے اور تراش خراش کو کمتر درجہ کے شاعروں سے منسوب کیا ہے۔ واضح رہے کہ عسکری صاحب میلارمے کے معتقد تھے اور انھوں نے والیری کا یہ قول بار بار دہرایا ہے کہ شاعر کو شاعری کا طریقہ کار دریافت کر لینا چاہیے، پھر چاہے وہ شعر کہے چاہے نہ کہے۔ عسکری صاحب نے یہ بھی لکھا ہے:

> ''ادب میں مسائل اور الجھنوں کے علاوہ لفظ بھی ہوتے ہیں بلکہ سب سے پہلے لفظ ہوتے ہیں — اور لکھنے والوں کو لفظوں میں ایک ترتیب بھی پیدا کرنی پڑتی ہے۔'' (تنقید کا فریضہ موجودہ حالات میں)

غالب کے اشعار میں عسکری صاحب نے 'منفی معنی' کی جو دریافت کی اُس کا تو خیر انھیں حق تھا لیکن اس عمل میں ان کی توجہ اکثر لفظوں کی اس ترتیب سے بھی ہٹ گئی جو ادبی تخلیق کی پہلی شرط ہے اور جس کا مشاہدہ بہر صورت ناقد پر فرض ہے۔ نتیجہ کے طور پر ایک ایسی تنقید وجود میں آئی جو ایک اعتبار سے اس تنقید سے کچھ زیادہ مختلف نہیں ہے جس میں اشعار کو لکھ کر ان کا مفہوم نثر میں لکھ دیا جاتا ہے اور جس کا مذاق ہم سب اڑاتے ہیں۔ عسکری صاحب نے یہ کیا کہ اشعار لکھ لکھ کر شاعر کے طرزِ احساس پر اعتراضات شروع کر دیے۔ مثال مطلوب ہو تو حالی پر عسکری صاحب کا مضمون 'بھلا مانس غزل گو' پڑھیے۔ میر اور فراق کو عسکری صاحب نے داد بھی دی تو ان کے 'مثبت' جذبات اور احساسات کے لیے۔ یہیں عسکری صاحب کی مدافعت میں یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ انھوں نے ان شاعروں کے جن اشعار کی بھی مثالیں دی ہیں اگر وہ خالص شاعری کے اعتبار سے معتبر نہ ہوتے تو عسکری صاحب ان کو لائق اعتنا ہی نہ سمجھتے۔ اگر ہم یہ مان لیں تب بھی زیرِ بحث تنقید کی بنیادی صفات میں کوئی خاص فرق نہیں آئے گا۔

غالب کو تو خیر عسکری صاحب نے زندگی کی طرف منفی رویہ کی علامت بنا ہی دیا تھا لیکن حالی کے ساتھ ان کا برتاؤ نسبتاً نرم اور ہمدردانہ ہے۔ ایک طرح سے حالی کو وہ 'مثبت' اور 'منفی' قوتوں کی کشمکش کی ایک مثال مانتے ہیں اور انھوں نے حالی کی 'مناجات بیوہ' پر ایک مختصر مگر بہت اچھا مضمون بھی لکھا ہے۔ یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ فلسفہ اور مغربی فکشن سے اخذ کیے ہوئے عسکری صاحب کے نظریہ کا اطلاق نظم کی شاعری پر نسبتاً بہتر ہوا ہے۔ حالی کو عسکری صاحب اس اعتبار سے غالب سے بہتر سمجھتے ہیں کہ ان میں عشق کو قبول کرنے اور اپنی ہستی کو اس

کے سپرد کردینے کی صلاحیت غالب سے کہیں زیادہ تھی۔ حالی کی غزل کے وہ دل سے قائل نظر آتے ہیں۔ مگر جب اس غزل پر تنقید لکھتے ہیں تو اپنے قائم کیے ہوئے معیار سے وفاداری انھیں اس غزل کے ایک ایسے تجزیہ پر مجبور کرتی ہے جسے حالی کے ساتھ انصاف نہیں کہا جاسکتا۔ حالی کے ایسے شعروں پر تو عسکری صاحب جو تبصرہ کرتے بجا تھے جیسے:

اے عشق تو نے اکثر قوموں کو کھا کے چھوڑا
جس گھر سے سر اٹھایا اس کو بٹھا کے چھوڑا

یا

دوستو دل نہ لگانا نہ لگانا ہرگز
دیکھنا شیر سے آنکھیں نہ لڑانا ہرگز

مگر جب عسکری صاحب حالی کے اس شعر:

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیش عشق
رکھی ہے آج لذت زخم جگر کہاں

کے بارے میں لکھتے ہیں: ''انھیں یہ تو خوب معلوم تھا کہ درد کیا چیز ہے مگر غالباً اسی لیے وہ درد و کرب کو قبول کرنے اور اس کا مطالعہ کرنے سے ڈرتے تھے۔'' تو یہ تبصرہ کچھ بے وقت اور غیر ضروری سا لگتا ہے۔ اس سے عسکری صاحب کے موقف کی وضاحت چاہے ہوتی ہو مگر کوئی اہم تنقیدی فریضہ انجام نہیں پاتا۔ ہوسکتا ہے کہ ہم اس لیے جز بز ہو رہے ہوں کہ عسکری صاحب نے بعض ایسے اشعار کو اپنا ہدف بنایا ہے جو ہمیں پسند ہیں۔ یہاں یہ بھی یاد دلایا جاسکتا ہے کہ عسکری صاحب حالی (غالب یا کسی اور شاعر) کے اشعار کی فنی قدر و قیمت کا تعین نہیں کر رہے ہیں۔ بالکل درست ہے مگر فنی پہلو کو نظر انداز کر کے 'معنویت' کو اصل حقیقت قرار دینے اور شاعر کے جذبات کے فلسفیانہ یا اخلاقی احتساب سے نہ صرف ادھوری بلکہ اکتا دینے والی تنقید پیدا ہوتی ہے۔ یقین نہ ہو تو 'بھلا مانس غزل' کو پڑھ کر دیکھ لیجیے۔ عسکری صاحب جیسے بڑے ناقد جب اس خامی سے نہ بچ سکے تو معمولی ناقدوں کا ذکر ہی کیا۔

غرض کہ اردو شاعری کی مرکزی روایت کی نمائندگی کے لیے عسکری صاحب نے جو کسوٹی اسپین کے فلسفی اونامونو اور فرانسیسی اور انگریزی کے بعض بڑے ناول نگاروں کے توسط سے حاصل کی تھی اس کے استعمال سے بحیثیت مجموعی ان کی عملی تنقید کی دلچسپیوں کا دائرہ محدود ہوا۔

جز وکو کل پر غالب آنے کا موقع ملا۔ اشعار کے ایک مخصوص معنی پر اصرار ہونے لگا اور کبھی کبھی یہ معنی اشعار پر مسلط بھی کیے جانے لگے۔ شاعری کے فنی پہلو سے توجہ ہٹ گئی اور شاعر کے جذبات اور احساسات کی تنقید کا رجحان سامنے آیا۔ دوسرے لفظوں میں ایک طرح کی commited تنقید پیدا ہوئی جو ترقی پسندوں کی لکھی ہوئی تنقید سے بنیادی طور پر مختلف نہیں ہے گو کہ عسکری صاحب کے مطالعہ اور ذہانت نے اس تنقید کی عام سطح کو بلند کر دیا ہے۔ اس نتیجہ پر پہنچنے کے باوجود عسکری صاحب کی اہمیت اور ان سے ہماری عقیدت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ یہ کیا کم ہے کہ عسکری صاحب نے سوچ سمجھ کر ایک معیار کو اپنایا اور نہایت ثابت قدمی اور ذمہ داری کے ساتھ اپنی تنقید میں برتا۔ جو کچھ انھوں نے کیا اپنی تجربہ پسند طبیعت کی ترغیب پر کیا، کسی خارجی دباؤ کے تحت نہیں کہ وہ ستائش کی تمنا اور صلہ کی پروا سے آزاد تھے۔ پھر یہ بھی نہیں بھولنا چاہیے کہ یہاں عسکری صاحب کی تنقید کے محض ایک حصہ کا ذکر ہو رہا ہے۔

دراصل عسکری صاحب نے جس مجرد اخلاقی تصور کو ایک ادبی اور تنقیدی معیار کے طور پر اپنایا اس میں میر کا یہ مصرعہ تو سا سکتا تھا: ''بھلا ہوا کہ تری سب برائیاں دیکھیں'' لیکن غالب کے اس مصرعہ کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی: ''حاصل نہ کیجیے دہر سے عبرت ہی کیوں نہ ہو'' دوسرے یہ کہ اس قسم کا معیار ادب کی تفہیم میں چاہے مددگار ہو مگر اس سے آپ یہ نہیں پتہ چلا سکتے کہ زیر نظر ادب ہے بھی یا نہیں اور اگر ادب ہے تو اچھا یا برا۔ یہ فیصلہ بہر حال ادبی معیاروں سے ہی ہوتا ہے۔ یہ وہی بات ہے جو ایلیٹ نے کہی تھی اور عسکری صاحب بھی کہتے تھے (حوالہ اوپر دیا جا چکا ہے) تیسرے یہ کہ جرأت کے بارے میں عسکری صاحب نے کہا تھا کہ ''ان کا فن اصل میں ناول نگار یا افسانہ نویس کا فن ہے، شاعر کا نہیں۔'' ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عسکری صاحب نے بھی اپنے قائم کردہ معیار کی رہنمائی میں غزل کی شاعری کو فکشن کی طرح پرکھنے کی کوشش کی۔ ان کو یوں بھی تغزل اور غزل کی مجرد اور جامد علامتیت سے شکوہ تھا۔ نتیجہ جو کچھ ہوا وہ ہم نے دیکھ لیا۔ اہم بات یہ نہیں کہ عسکری صاحب غالب کی ہمہ گیری کا احاطہ نہ کر سکے بلکہ یہ کہ اس سلسلہ میں انھوں نے اپنی ہی تہذیبی روایت کی اس خصوصیت کو بھی کسی حد تک فراموش کر دیا جس کا ذکر انھوں نے ان لفظوں میں کیا ہے:

> ''... قرونِ وسطیٰ کی ذہنیت (جو ہمارے یہاں اور کچھ نہیں تو غدر کے زمانہ تک ضرور چلی) ہر انفرادی مزاج اور طبیعت کو قبول کر لیتی تھی، اس کی نوعیت کے

لحاظ سے اسے عزت کا درجہ دیتی تھی اور اعلیٰ ترین موضوعات کے سلسلہ میں بھی انفرادی مزاج کو اظہار کی اجازت دینے سے انکار نہ کرتی تھی۔''

(محسن کاکوروی)

عسکری صاحب نے جس معیار کو اتنی اہمیت دی وہ اور چاہے جو کچھ ہو ادبی معیار نہیں تھا اور اسی باعث سارا فساد پیدا ہوا۔ عسکری صاحب اگر اعلیٰ ترین صلاحیت رکھنے والے صف اوّل کے ایک انتہائی قابل قدر ناقد نہ ہوتے تو ان کا میر بحث تنقیدی تجربہ ہمارے لیے اتنا معنی خیز نہ ہوتا اور نہ ہمیں اس کے تجزیہ کی ضرورت پیش آتی۔ ادب کو پڑھنے اور پرکھنے میں جتنے بھی تاریخی، عمرانی، نفسیاتی، اساطیری اور فلسفیانہ اصول اور نظریے برتے جاتے ہیں وہ لاکھ مفید سہی مگر ان سے 'ہشیار' بھی رہنا چاہیے کہ مثال ان کی اُن بزرگ کی سی ہے جن سے حالی نے نمازیوں کو خبردار کیا تھا۔

○

(مشرق کی بازیافت: محمد حسن عسکری کے حوالے سے، انتخاب و مقدمہ: ابوالکلام قاسمی، سنہ اشاعت، مارچ 1982، ناشر: نئی نسلیں پبلی کیشنز)

سلیم احمد کی تنقید: انکار جس کا کلمہ تھا

سلیم احمد 1927 میں ضلع بارہ بنکی کے ایک قصبہ کھتولی میں پیدا ہوئے اور وفات یکم ستمبر 1983 میں ہوئی۔ میرٹھ میں اسکولی تعلیم حاصل کی۔ وہیں سے میٹرک پاس کیا۔ کالج کے دنوں میں محمد حسن عسکری، انتظار حسین، جمیل جالبی، اور کرار حسین سے یارانہ ہوا۔ ذہنی تعلق داری کا یہ سلسلہ بعد از تقسیم بھی جاری رہا۔ سراج منیر نے کہیں لکھا ہے کہ ''فولادی قینچی کاٹ کر، کباب کی تیز مرچیں اور کرار صاحب کی نکتہ آفرینی اور تجزیاتی مہارت— یہ ہیں سلیم احمد کی شخصیت کے ابعادِ ثلاثہ'' پتہ نہیں سراج منیر نے کرار حسین کو کیوں وہ مقام دیا ہے جس پر محمد حسن عسکری کا حق ہے۔ کرار صاحب بے حد سنجیدہ، سلجھی ہوئی، اور اندر سے بہت بھری پری شخصیت ضرور ہیں۔ لیکن حسن عسکری کی نکتہ آفرینی وہ قدر ہے جس نے عسکری کو عسکری بنایا، کرار صاحب کا اس سے کیا تقابل اور کیا محل؟ سلیم احمد کرار صاحب کے لیے اور کرار صاحب سلیم احمد کے لیے حد درجہ مخلص بھی تھے۔ مگر سلیم احمد تنقید کے میدان میں اس اخلاص کے کم ہی حامی تھے۔

ابھی کالج کی تعلیم پوری بھی نہیں ہوئی تھی کہ آزادی کا بگل بج گیا۔ لاکھوں خاندان اِدھر سے اُدھر اور اُدھر سے اِدھر ہو گئے۔ خون کی ندیاں بہہ گئیں۔ نومبر 47 میں سلیم احمد کو بھی اِدھر سے اُدھر ہونا پڑا۔ کراچی ان کا مستقر ٹھہرا۔ ریڈیو پاکستان میں اسکرپٹ رائٹر کی حیثیت سے کام کیا اور سینئر پروڈیوسر کے عہدے تک پہنچے۔ وزارت اطلاعات میں بھی مشیر کے عہدے پر فائز رہے۔ ان ذمہ داریوں کے ساتھ ریڈیو، ٹی۔ وی، فلمی دنیا کے لیے فیچر، ڈرامے،

کہانیاں، گانے اور مکالمے لکھتے رہے۔ روزنامہ 'جسارت' اور 'حریت' جیسے اخبارات کے لیے برسہا برس تک کالم نویسی بھی کی۔ سلیم احمد کے کالم اپنی بذلہ سنجی، ذکاوت، گہرے طنز اور تلخ آمیز صداقت آفرینی کے باعث مقبول خاص و عام تھے۔ سراج منیر نے سلیم احمد کی شخصیت کی پہلوداری کو عنوان بناتے ہوئے لکھا ہے:

"سلیم احمد کی شخصیت کے اتنے پہلو اور اتنی جہتیں ہیں کہ ان کے درمیان ایک مرکزی اصول دریافت کرنا پہلی نظر میں مشکل ہوتا ہے اور اگر آپ ایک مرتبہ وہ اصول دریافت کرلیں تو پھیلے ہوئے دھبوں اور غیر مربوط لکیروں کا یہ معمورہ ایک وسیع تصویر کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ نقاد، شاعر، کالم نگار، ڈراما نگار، فلم رائٹر، مناظرہ باز، سیاسی تجزیہ نگار اور سب سے بڑھ کر اپنے کمرے میں احباب سے ہر شام گفتگو کرنے والا شخص اور احباب کے رخصت ہوجانے کے بعد صبح تک کمرے میں ٹہل ٹہل کر سگریٹ پھونکتا ہوا سوچ کر زندگی بتانے کے عمل سے گزرنے والا بدقسمت، آدمی — اس ایک ذات میں سینکڑوں پہلو باہم دست و گریبان ہیں۔"

مذکورہ بالا متنوع جہتوں کے علاوہ ان کی شخصیت کا سب سے روشن پہلو ان کی شاعری اور ان کی تنقید کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔ ان کی چند کتابیں یہ ہیں:

1.	ادبی اقدار	(تنقید)	1956
2.	نئی نظم اور پورا آدمی	(تنقید)	1962
3.	بیاض	(شاعری)	1966
4.	غالب کون؟	(تنقید)	1971
5.	ادھوری جدیدیت	(تنقید)	1977
6.	اقبال — ایک شاعر	(تنقید)	1979
7.	اکائی	(شاعری)	1982
8.	محمد حسن عسکری، آدمی یا انسان	(تنقید)	1982

9. اسلامی نظام-مسائل اور تجزیے (اسلامی نظام فکر و سیاست سے متعلق مباحث) 1984

10. چراغ نیم شب (شاعری) 1985

11. نئی شاعری نامقبول شاعری (تنقید) 1989

OO

سلیم احمد کے بارے میں میرا خیال ہے (ضروری نہیں کہ دوسرے بھی اس خیال سے متفق ہوں)۔ وہ یہ کہ میں ان کا شمار اُن ادیبوں میں کرتا ہوں جنھوں نے کبھی اپنا تجزیہ کرنے کی زحمت ہی نہیں کی۔ بلاشبہ وہ ایک غیر معمولی تنقید نگار ہیں لیکن ایک بڑا نقاد بننے کے سارے جراثیم ان میں موجود تھے۔ تھوڑی سی سنجیدگی کو اپنا شعار بنا لیتے اور اپنے پڑھنے والوں کو مسلسل ٹچّے دینے سے پرہیز کرتے تو یقیناً ان کا مقام کچھ اور ہوتا۔ وہ مقام جس کے لیے ایک دنیا سر کھپاتی ہے اور وہ ہے کہ دور ہوتا چلا جاتا ہے۔ ایک بڑا وقت انھوں نے محمد حسن عسکری ثانی بننے میں صرف کر دیا۔ ایک بڑے حلقے کی واہ واہ نے بھی انھیں بے حد گم راہ کیا اور وہ یہ سمجھتے رہے کہ جس لفظ کو انھوں نے چھوا وہ جادو اں بن گیا ہے یا یہ کہ مستند ہے میرا فرمایا ہوا۔ بہت سی گم رہیوں سے تو ان کے استاد محترم محمد حسن عسکری بھی نہیں بچ سکے لیکن عسکری صاحب کی گم رہی بہت بعد کی چیز ہے۔ ادبی تنقید کی تاریخ میں انھوں نے اپنا مقام محفوظ کر لیا تھا۔ جب انھوں نے محسوس کیا کہ اب لکھنے کے لیے کچھ بچا ہی نہیں صرف تکرار اور صرف تکرار اور تکرار سے کیا فائدہ۔ تھوڑا سا اِدھر اُدھر بھی منھ مار لینا چاہیے۔ اسلامی ادب یا پاکستانی ادب کی وکالت، جدیدیت کے چار دانگ شور کے زمانے میں جدیدیت کی گم راہیوں کو عنوان بنانا ، ریتے گینوں پر فدا ہوئے تو پھر کیا میمنہ کیا میسرہ بس تو ہی تو۔ لوگوں کو صدمہ پہنچانے کا ان کا اپنا ایک انداز تھا۔ ایک صدمہ اور سہی! بعد کی تحریروں میں بھی اُن کے علم اور ان کی آگاہیوں کا ایک جہان آباد ہے لیکن ساقی کے جھمکیاں یا آدمی اور انسان یا ستارہ یا بادبان والا عسکری جو زمن ساز ہے اور اردو تنقید کو جس نے ایک بلند کوش مرتبے سے سرفراز کیا ہے اور ستر اطی طنز میں جسے کمال حاصل تھا اس کا ایک وژن تھا جسے اس کے اس علم کے نچوڑ کا حاصل جمع کہنا چاہیے جس کا دوسرا نام آگہی ہے۔ سلیم احمد اسی آگہی سے مستفیض بھی ہوتے رہے اور عسکری کی صدمہ پہنچانے والی روایت کی پوری زور شور کے ساتھ آبیاری بھی کرتے رہے۔ باوجود اس کے سلیم احمد کا بھی اپنا ایک وژن ہے اور کہیں کہیں عسکری سے زیادہ انھوں نے

سوالات اٹھائے ہیں اور تنقید کو اپنے علم اور اپنی غیر معمولی بصیرت سے مالا مال بھی کیا ہے۔

درحقیقت عسکری سے اتنی زیادہ محبت اور عقیدت ہی ان کے لیے سم قاتل تھی۔ وہ ذہین تھے اور کلاسیکی ادبیات اردو اور مشرقی اقدار فکر و فن کا گہرا علم بھی رکھتے تھے۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے مطالعے میں ہندوستانی ویدانت کا بھی خاص مقام تھا بلکہ ویدوں کے ایک معتد بہ حصے کو انھوں نے حفظ کرلیا تھا، تصوف کے علم اور اس کی باریکیوں کا گہرا علم رکھتے تھے۔ کانٹ، ہیگل اور سینٹ آگسٹن کے علاوہ فرائڈ سے انھیں خاص ذہنی رغبت تھی۔ محمد حسن عسکری کے توسط سے رینے گینوں کے دیوانہ وار عاشق تھے۔ اتنے وسیع ذہنی تناظر رکھنے والے ادیب کی تحریروں سے ہمارے قاری نے لطف زیادہ حاصل کیا، ان کی دبی چھپی بصیرتوں سے اپنی آگہی کو متمول کم بنایا۔ اپنی تمام کوتاہیوں، زیادتیوں اور اول جلول قسم کے دعاوی کے باوجود ان کے جھوٹ میں سچ کی رمق کہیں کہیں اپنی جھلک دکھا ہی جاتی ہے۔ حالانکہ سلیم احمد کی تنقید ایک سطح پر یہ بھی سمجھاتی ہے کہ کسی جھوٹ کو قایم کرنے اور پورے دھڑلے سے اسے صحیح اور سچ ثابت کرنے کے ہزار طریقوں میں سے ایک طریقہ یہ بھی ہے کہ آدمی ڈھٹائی کے ساتھ اپنے فرمائے ہوئے کو مستند سمجھے اور دلیلوں کا ایسا غیر مختتم طومار باندھے کہ قاری کو نقاد کی سخن فہمی، حاضر جوابی، غیر معمولی ذہانت و ذکاوت کا لوہا ماننا پڑے۔ ویسے تنقید سے ہمیشہ سچ بولنے کی توقع رکھنے والوں کی ذہنیت پر مجھے ترس آتا ہے۔ سچ ایک اضافی قدر بھی ہے چھلاوا بھی۔ تعلیق جس کی گھٹی میں پڑی ہے۔ سچ کبھی ایک صورت میں نہیں رہتا۔ ہم بدلتے رہتے ہیں وہ بھی بدلتا رہتا ہے۔ سچ کے اندر چھپا ہوا جھوٹ ہمیشہ آڑے آجاتا ہے۔ اگر سلیم احمد کے بولوں میں جھوٹ کا پلہ بھاری ہے، تو ہمیں یہ ضرور سمجھنا چاہیے کہ انھوں نے اس قدر کو زیادہ وقعت کے لائق سمجھا ہے جو سچ سے زیادہ مستحکم ہے اور جسے ہمیشہ چیلنج کیا جاتا ہے اور ہمیشہ وہ ایک نئے وجود کے ساتھ ہمارے روبرو آکر ہم سے آنکھیں چار کرنے لگتا ہے۔

سلیم احمد کے ذہن کا نفسیاتی تجزیہ کرنے پر بعض نتائج بڑے دلچسپ برآمد ہوتے ہیں۔ مثلاً انھیں اُن نظریوں اور شاعروں کو تختۂ مشق بنانے میں زیادہ لطف آتا ہے جو برسہا برس کی چھان پھٹک کے بعد قایم ہو چکے ہیں۔ جیسے حالی، غالب، اقبال یا کم درجے کے شعرا میں اختر شیرانی اور مجاز وغیرہ۔ بعض اُن غیر ادبی اور عرف عام نظریوں پر بھی وہ مسلسل ضرب کاری لگاتے رہے۔ جنھیں ان کے پیر و مرشد محمد حسن عسکری پہلے ہی ذہن بدر کر چکے تھے۔ جیسے ترقی پسند نظریہ، پیروی مغربیت، بعض ان تصورات اور ادیبوں کے گن گان کرنے سے ان کی زبان نہیں

تحکمی تھی جنھیں حسن عسکری نے اپنے ذہن کے ایوانوں میں ایک خاص مقام پر متمکن کر رکھا تھا جیسے رینے گینوں کا تصورِ حقیقت یا انھیں پورے جوش و خروش کے ساتھ بحال کرنے میں ایڑی چوٹی کا زور لگا دیتے ہیں جس شاعر کو بالعموم کم مایہ اور بے مایہ ٹھہرایا جا تا رہا ہے جیسے جوش ملیح آبادی۔ میر کے مقابلے میں غالب کو جو دستارِ فضیلت باندھی جاتی ہے یہ چیز بھی سلیم احمد کے لیے تقریباً ناقابلِ برداشت ہے۔ میراجی بھی انھیں معنوں میں ان کی نفسیاتی کسوٹی پر پورا اترتے ہیں۔ حسن عسکری اگر ان کے لیے پانچ دس اسمائے صفات سے کام چلا لیتے ہیں تو سلیم احمد اسمائے صفات کی جنتری سی لگا دیتے ہیں۔ لیکن پیر و مرشد نے جس پر اپنا دستِ شفقت نہیں رکھا ہے یا جسے اپنے ستراطی طنز کا نشانہ بنایا ہے سلیم احمد اس پر کب عتاب بن کر ٹوٹ پڑیں، کچھ نہیں کہا جا سکتا۔ جب فیض نے اقبال کو موچی دروازے کا شاعر کہا تو اقبال کے حق اور اقبال کی وکالت میں وہ طومار باندھا کہ سلیم احمد کی داد ان کے نکتہ چین بھی دیں گے۔ باوجود اس کے سلیم احمد کے اس استدلال اور ان مدافعانہ کلمات میں جس قسم کی جذباتیت کا انھوں نے مظاہرہ کیا ہے۔ اس نے چیزوں کو سلجھانے کے بجائے اور الجھا دیا ہے۔ 'شکوہ جوابِ شکوہ' ایک اچھی نظم ہے اس پر اتنے بہت سے داؤ پیچ "زمانے کی ضرورت ہی نہیں تھی۔ لیکن دراصل انھیں اقبال کا دفاع کرنا مقصود نہ تھا، مقصود تھا فیض کی خبر لینا، خبر لی اور اور بہت جم کر لی۔ ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے اقبال مدعا علیہ یا ملزم ہیں اور سلیم احمد ان کے پیروکار یا وکیل صفائی۔ ایک مثال آپ بھی دیکھ لیں:

> "شکوہ جوابِ شکوہ مسلمانوں کی ایک ایسی اجتماعی ضرورت تھا جسے نہ فیض صاحب سمجھ سکتے ہیں نہ فراق صاحب۔ اسے سمجھنے کے لیے سب سے زیادہ اس دل کی ضرورت ہے جو موچی دروازے کے مسلمانوں کے سینے میں دھڑکتا ہے۔ شکوہ اسی دل کے دھڑکنے کی آواز ہے۔"

بہرحال سلیم احمد کو ہر اس خیال، فکر، رویے، نظریے اور تصور پر سوال قائم کرنے، اس کا تمسخر اڑانے، اسے منطقی اور غیر منطقی دلیلوں سے مسترد کرنے، بنے بنائے مجرم کا تکا بوٹی کرنے میں غیر معمولی لذت حاصل ہوتی ہے جسے ان کے پیر و مرشد نے بھی التفات کے لائق نہیں سمجھا ہے یا اُسے رد کیا ہے۔ دوسروں کی چٹکی لینے، مشتعل کرنے اور بخیہ اُدھیڑنے کا جو ہنر انھیں آتا ہے محمد حسن عسکری وہاں تک نہیں پہنچتے۔ اس ضمن میں ان کی انفرادیت کو سب ہی تسلیم کرتے آئے ہیں۔ یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ بعض لوگوں کو حلقۂ دوستاں بڑھانے کا شغف ہوتا ہے اور سلیم احمد کو

دشمن بنانے میں زیادہ دلچسپی تھی۔ وہ حضرات جنھیں انھوں نے آڑے ہاتھوں لیا اور مقبول عام اسناد و مسلمات سے انحراف ہی نہیں رد و تنسیخ کرنے کی کوشش بھی کی ان کی ایک لمبی فہرست ہے۔

OO

سلیم احمد مذہبیات کا گہرا علم رکھتے تھے۔ لیکن کٹھ ملائیت کے سخت خلاف تھے۔ ان کا خیال تھا کہ اسلامی نظام کو قایم کرنے سے پہلے پاکستان کے اس جاگیردارانہ نظام کو ختم کرنا ہوگا جو پاکستان جیسی ترقی پذیر مملکت میں ایک لعنت ہے اور مفلوک الحال عوام کے خون چوسنے والی مشینیں جس کے دست و بازو ہیں۔ سلیم احمد پاکستان کے سڑاند پھنکارتے ہوئے اس طبقاتی نظام کے خلاف تھے جو اجیروں کی سوکھی اور کھوکھلی ہڈیوں کے ڈھانچے پر استوار ہے اور جسے استوار کر رکھا ہے اس نظام سیاست نے جس کے بیشتر اراکین سرمایہ دار اور جاگیردار طبقے سے تعلق رکھتے ہیں یا اس کے نمائندے ہیں۔ سلیم احمد کے اس جرأت مندانہ تصور کی جس حد تک تحسین کی جائے کم ہے۔

تجربہ یہی بتاتا ہے کہ جیسے ہی کوئی مذہبی نظام، سیاسی طور پر نافذ ہوتا ہے۔ نزاع کے کئی محاذ کھل جاتے ہیں اور بہت جلد نئے اور پرانے، جدید اور قدیم، صحیح اور غلط کے نام پر تشدد کا بازار گرم ہو جاتا ہے۔ اقلیت کی زندگی زندہ درگور ہو جاتی ہے اور نام نہاد مذہبی پیشواؤں کے لیے ہر روز روز عید تو ہر شب شب برات کا باب کھل جاتا ہے۔ سلیم احمد کے مذہبی اور سیاسی تصورات میں روشن خیالی اور کشادہ نظری کا جو پہلو ہے اس کی ہمیں داد دینی چاہیے۔ اس ضمن میں اگر انھوں نے مقتدرہ کو اشتعال دلانے اور صدمہ پہنچانے کی کوشش کی تھی تو یہ ایک نیک اور جرأت مندانہ اقدام تھا۔

OO

سلیم احمد کی نظر میں حالی، اختر شیرانی اور ان کی نسل کا سب سے بڑا عیب ہی یہ تھا کہ اس نے اپنے اعصاب پر حقیقی عورت کو سوار ہی نہیں ہونے دیا۔ یہ آدھے دھڑ ہی پر اکتفا کرنے والی مخلوق تھی۔ جنس سے ہٹو بچو کا رویہ رکھنے کے باعث اس کی شاعری پورے آدمی کی شاعری نہ تھی۔ گویا حقیقی شاعری وہ ہے جو جنسی مسائل کو موضوع بنانے کی اہل ہو۔ حالی کی طرح محض ماؤں، بہنوں اور بیٹیوں کے لیے تشفی کا سامان نہ رکھتی ہو۔ اقبال کو بھی عورت کا نام لینے سے خوف آتا تھا۔ گویا ہمارے شعرا سلیم احمد کے درج ذیل اشعار کی پیروی کرتے تو آج ان کا مقام کچھ اور ہوتا:

زور وہ اور ہے پاتا ہے بدن جس سے نمو
لاکھ کو دے کوئی رانوں میں دبا کر موسل
سخت بیوی کو شکایت ہے جہانِ نو سے
گاڑی چلتی نہیں گر جاتا ہے پہلے سگنل

سلیم احمد کی تحریروں کی چٹخارے والی زبان اور سوقیانہ فقرے بازی سے غیر معمولی دلچسپی رکھنے والے قاریوں کے لیے 'نئی نظم اور پورا آدمی' جیسی چھوٹی سی کتاب میں لطف و تلذذ کا جو سامان محفوظ ہے اس نے ادب کے بازار کو ایک عرصے تک خاصا گرم کر رکھا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اپنی نوعیت میں یہ تنقیدی کارگزاری عام ڈھرے سے قطعاً ایک مختلف ڈسکورس کا باب وا کرتی ہے لیکن یہ باب وا ہی رہا۔ کیوں کہ کسی ایسے تجسس کی توقع اس تحریر سے فضول تھی جو کسی نئی نہج پر ہماری ذہن سازی میں معاون ہوتی یا تنقید کا کوئی ایسا تصور مہیا کرتی جو نامانوس ہونے کے باوجود بعض ایسے نئے امکانات کی کم از کم جھلک ہی دکھاتی جن میں ہماری جستجوؤں کو سرگرم رکھنے کا کوئی معقول و مناسب جواز بھی ہوتا۔ یہ سکہ زیادہ چل نہیں پایا اس لیے رائج الوقت تک نہیں بن پایا اور نہ اردو تنقید میں مستقل حوالہ ہی بن سکا۔ تنقید کے عمل میں محض تضحیک و تمسخر، طعن و تشنیع، طنز و استہزا، ملامت و مذمت یا پگڑی اچھالنے اور پھبتی کسنے کو اپنا وطیرہ بنا لینے میں اپنے وقت اور اپنی ذہانت دونوں ہی کا زیاں تھا اور یہ زیاں سلیم احمد کو بہت خوش آتا تھا۔

OO

سلیم احمد نے پروفیسرانہ تنقید کا مذاق اڑانے میں بھی کوئی کور کسر نہیں چھوڑی اس میں کوئی شک نہیں کہ اکثر اس قسم کی تنقید صرف وضاحت نامہ بن کر رہ جاتی ہے۔ کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری اور احسن فاروقی نے بھی ایسی تنقید کو اکثر نشانۂ ملامت بنایا ہے۔ تفہیم کا یہ وہ طرز ہے جو تنقید کے ریڈی میڈ چند فارمولوں سے اپنے رہ نما اصول اخذ کر کے ان کے انطباق پر اکتفا کر لیتی ہے۔ اس میں نہ تو مسلمات کو ٹھیس پہنچانے کی کسک ہوتی ہے اور نہ ان مقررہ معنی کو رد کر کے کسی ایسے معنی کی تشکیل کی جستجو اس کا منشا ہوتا ہے جن پر بالعموم توثیق کی مہر ثبت ہے۔ اس کا جھکاؤ کبھی تاریخ کی طرف ہو جاتا ہے، اور کبھی غیر مستند تاریخ کی طرف، کبھی سوانح اور شخصیت کے شوخ و شنگ پہلوؤں کی طرف، کبھی صرف ادبی شہ پارے کی پیرا فریزنگ کی طرف، ان اطراف سے ذرا بچے تو لغت اور صنائع کی بحث پر تان ٹوٹتی ہے۔ شعر کے تاثر کے مضمرات کی

جستجو یا فکر کے ان سانچوں کی طرف توجہ دینے میں اس قسم کی تنقید کو کوئی سروکار نہیں ہوتا جو اکثر فلسفیانہ بینش اور گہرے ادراک کا تقاضہ کرتے ہیں۔ اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ بعض پروفیسر حضرات کی تنقید نے تفہیم و تجزیے کا حق بھی ادا کیا ہے۔ مختلف علوم اور دوسری زبانوں کے ادب سے انھوں نے جو آگاہیاں حاصل کی ہیں اور جن سے ان کی مجموعی بصیرت کی تشکیل ہوئی ہے ان کے مطالعات کو اسی نے زیادہ حساس، زیادہ گھنا اور زیادہ متنوع بنایا ہے۔ سلیم احمد کی تنقید پروفیسرانہ قسم کی تنقید کو اگر مسترد کرتی ہے تو ایک ایسے قدر شناسی کے رویے کو اپنا کردار بنانے کی کوشش بھی کرتی ہے جس کی بعض جھلکیاں محمد حسن عسکری کے تفاعلِ نقد میں ڈھونڈی جاسکتی ہیں لیکن اس کردار کی کچھ اپنی ایسی جہتیں بھی ہیں جن کا اپنا انفراد ہے اور جو صرف اور صرف سلیم احمد کے ساتھ خصوصیت رکھتا ہے۔

○○

سلیم احمد نے نظم نگاری کی ناکامی کا غلغلہ اس وقت بلند کیا تھا جب کئی شعراء محض اپنی نظم کے بوتے پر قایم ہو چکے تھے۔ ن۔م۔ راشد، فیض احمد فیض، اختر الایمان، منیر نیازی اور مجید امجد ہی نہیں نئے شعرا میں عمیق حنفی، بلراج کومل، قاضی سلیم اور دوسرے کچھ اور نام بھی ہیں، جو اپنی نظم کی گفتار ہی سے پہچانے جاتے ہیں۔ اس سلسلے میں سلیم احمد کے یہ بیانات توجہ طلب ہیں:

- نظم نگاری کی تحریک کسی بڑی روایت کے تسلسل کے بجائے ہر روایت سے بغاوت کے اصول پر قایم ہوئی ....اس کا کوئی ماضی نہیں تھا اس لیے اس کا جدھر منہ اٹھا چل پڑی۔
- پیروی مغربی ہوئی تو مگر مغرب کی بھونڈی پیروی کی صورت میں۔
- اس کا اپنا کوئی 'وجدان' بھی نہیں تھا۔

سلیم احمد یہاں تک قطعاً درست ہیں کہ "معلوم نہیں نظم نگاری کی تحریک کو کامیاب بنانے کے لیے غزل کی گردن بے تکلف مار دینے" کا عزم کیوں اختیار کرنا پڑا۔ لیکن اس کلیے کا کیا جواز ہے کہ نظم نگاری کی تحریک کسی بڑی روایت کے تسلسل کے بجائے ہر روایت سے بغاوت کے اصول پر قایم ہوئی۔ پہلی بات تو یہ کہ سلیم احمد کے ان جملوں میں خوبصورت لفظوں کا جماؤڑا ہے بس۔ اگر کوئی اسی برس پہلے یہ فرمان جاری کرتا تو اس کے شاید کچھ معنی بھی ہوتے۔ نظم تو اقبال نے پوری طرح قایم کر دی تھی۔ اقبال کے بعد تو نظم نگاروں کی پوری ایک کھیپ ہے اور

ہر نظم نگار، ہر نظم نگارت سہی بعض نظم نگاروں کا اپنا دائرۂ فکر بھی ہے، اظہار کی اپنی منطق بھی ہے اور زبان و بیان کی بعض ایسی خصوصیات بھی ہیں جو اپنا ایک علیحدہ امتیاز رکھتی ہیں۔ یہاں غزل سے کوئی تقابل نہیں ہے لیکن اتنا ضرور کہوں گا کہ ہمارے ادوار میں نظم نے جتنے اسالیب وضع کیے ہیں، ان میں جتنا تنوع ہے اور موضوعات، مفاہیم اور نئے سے نئے فکر کے سانچے جو نظم نے فراہم کیے ہیں ان سے ہم سرسری نہیں گزر سکتے۔ غزل اپنی زبان کی روایت، اپنے مضامین (جو سانچے بن گئے ہیں) کی روایت اور اپنے مخصوص لسانی خوشوں کی روایت سے گریز بھی کرتی ہے تو گریز کا لمحہ زیادہ طویل نہیں ہوتا لوٹ پھر کر غزل کے شاعر کی پھر یہ کوشش ہوتی ہے کہ انھیں حدود میں اپنی آواز کو قابل شناخت بنا سکے۔ جب کہ نظم میں پوری آزادی ہے۔ شاعری کے لسانی اور فکری کینوس کو اس نے جو وسعت بخشی ہے اس کی سب سے بڑی وجہ بھی یہی ہے کہ وہ کسی روایت سے خوف نہیں کھاتی۔ یہ بھی غلط ہے کہ ہمارے نظم کی کوئی روایت ہی نہ تھی۔ نظم کی روایت کا سلسلہ تو قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبرآبادی تک قایم ہے مغرب سے بعض چیزیں مستعار لے کر ہم نے تھوڑا اسے نیا رنگ روپ دینے کی کوشش ضرور کی ہے جس کے بعد ہی اقبال جیسے شاعر کا امکان بھی روشن ہوا۔ اسے قطعاً مغرب کی بھونڈی نقل کا نام نہیں دیا جا سکتا۔

اب رہی یہ بات کہ اس یعنی نظم کا اپنا کوئی 'وجدان' تھا بھی کہ نہیں۔ پتہ نہیں سلیم احمد 'وجدان' سے کیا مراد لیتے ہیں۔ 'وجدان' نہ تو تخیل ہے نہ ادراک نہ اس کے معنی فہم کے ہیں نہ بصیرت کے اور نہ پورے طور پر وہ لاشعور ہے۔ وجدان تو وہ فوری صلاحیت ادراک ہے۔ (برگسان اسے عقل ہی کی ایک ترقی یافتہ صورت قرار دیتا ہے) جو ہمیشہ کشف کے ساتھ مشروط ہوتا ہے اور جس کے عمل میں ارادے کا دخل کم سے کم ہوتا ہے۔ فوری طور پر کسی چیز کے باطن تک رسائی یا باطن کو منکشف کرنے کی صلاحیت صرف اور صرف وجدان میں ہوتی ہے جو تخیل کو یک لخت مہمیز کرتا ہے۔ آناً فاناً گہری دھند میں ایک چمک سی نمو پاتی ہے اور ہر این و آں کو نور سے بھر دیتی ہے۔ یہ خوبی صرف غزل گو شاعر ہی کو ودیعت نہیں کی گئی ہے۔ مجازاً غزل کا وجدان، غزل کا وسیع تر تخیل ہے جس کا ایک وسیع تر ماضی ہے۔ میرے نزدیک نظم کا وجدان قلی قطب شاہ سے لے کر نظیر اکبرآبادی اور نظیر اکبرآبادی سے لے کر زبیر رضوی اور خلیل مامون تک کا وہ سلسلے وار ماضی ہے جس میں قصیدہ، مثنوی، شہر آشوب اور مرثیے جیسے اہم سنگ ہائے میل واقع ہوتے ہیں۔ ان اصناف میں بیانیہ کی پوری ایک روایت برسرِ کار تھی۔ نظم اور بالخصوص اردو نظم کو اپنی

زبان کا ایک دھندلا سا خاکہ انھیں اصناف سے میسر آیا ہے۔
وہی نقاد جو پروفیسرانہ قسم کی تنقید کا تمسخر اڑاتا ہے۔ 'نئی نظم اور پورا آدمی' اور 'غالب ــــ کون' میں شخصیت کے پھیر میں پڑ جاتا ہے۔ وہ نقاد جو ادب کی تفہیم میں غیر ادبی معیاروں اور نظریوں کے خلاف ہے۔ غالب کے تجزیے میں انھیں ہتھیاروں سے لیس نظر آتا ہے۔ سلیم احمد نے بعض نفسیاتی مفروضوں کو کلیہ کے طور پر غالب کی شخصیت، غالب کی انا اور غالب کی انفرادیت پر اطلاق کر کے من مانے نتائج اخذ کرنے کی جو کوشش کی ہے وہ دلچسپ تو ہیں لیکن اسے قاری کو تاویلات کے ایک جنگل میں پھنسانے کی کوشش کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ 'غالب ــــ کون' اسی طرح کی بے سروپا گفتار، مضحکہ خیز دلائل، بے محل تقابل اور جذباتی گورکھ دھندے کی ایک عدیم المثال نمونہ ہے۔[1]
'اقبال ــــ ایک شاعر' میں یقیناً انھوں نے بعض باتیں بڑی پتے کی کہی ہیں۔ یہاں تک میں ان سے بالکل متفق ہوں کہ 'مفسر قرآن اقبال یا حکیم الامت اقبال' سے ہمیں کوئی غرض نہیں ہونی چاہیے۔ ہمارے لیے اس اقبال کی خاص اہمیت ہے جو صحیح معنی میں شاعر ہے اور شاعری کے اُن تقاضوں کو پورا کرتا ہے جنھیں ہم دوسرے لفظوں میں ادبیت سے موسوم کرتے ہیں۔ سلیم احمد کو وہ اقبال بے حد عزیز ہے جو 'ضرب کلیم' کا شاعر ہے۔ لیکن سلیم احمد کی نظر میں اگر شاعری کا اولین مقصد لذت آفرینی ہے اور اس کے بعد معنی آفرینی ہے تو یقیناً اقبال کے یہاں وہ سامانِ تلذذ دستیاب نہیں ہوسکتا جو جرأت کی دوکانِ شعر میں بہت سستے داموں مل جاتا ہے۔ انشا اور رنگین کی عشق بازیوں اور خوش باشیوں کے اس میلان کی تلاش بھی اقبال کے یہاں بے سود ہوگی جس میں لذت آفرینی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔
سلیم احمد جہاں جذباتیت کی ترنگ میں آجاتے ہیں پھر فوری تاثر کا ایک سلسلہ سا قایم ہوجاتا ہے۔ یہ تو طے ہے کہ اقبال تنقید میں بڑی افراط و تفریط ہے۔ اقبال، بنیادی طور پر شاعر تھے۔ وہ خطیب نہ تھے اگرچہ ان کے خطبات کا اپنا مقام ہے۔ وہ مبلغ اسلام نہ تھے لیکن اسلام کا ایک ستھرا، کشید کیا ہوا، تعقل آمیز تصور ان کے ذہن نشین ضرور تھا جسے اس عہد کے مناظراتی ماحول میں مقتضائے وقت کا نام بھی دیا جاسکتا ہے۔ سرسید، اور مولوی چراغ علی کی مثال ان کے سامنے تھی۔ اسے علم الکلام کی ایک نئی شکل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اقبال کے معتقدات میں فہم عامہ کی کوئی گنجائش نہ تھی۔ انھوں نے اسلام کو ایک ایسے روایتی مذہب کے طور پر اخذ نہیں کیا تھا

جس کی تعبیر کی سمت کبھی نہیں بدلتی۔ سرسید یا اقبال نے معنی کی تغیراتی فطرت اور کسی حد تک معنی کی جدلی فطرت کے راز کو بخوبی سمجھا تھا۔ روایت کے اندر چھپے ہوئے مگر پیوست ان الحاقات کا بھی انھیں احساس تھا جنھیں حشو و زوائد میں شمار کیا جانا چاہیے اور جن کے باعث حقیقت زمانوں کی دھند میں کہیں گم ہوگئی تھی۔ اقبال نے کتابی متون سے زیادہ اپنے ادراک کو مشعلِ راہ بنایا اور سرسید سے کم لیکن شبلی سے زیادہ روشن خیالی کا ثبوت فراہم کیا۔ اقبال نے اسلام اور مذہبی فکر کی تشکیل نو کے مقدمے میں مذہبی علم کی سائنسی شکل کو وقت کے ایک خاص تقاضے سے موسوم کیا تھا۔ اگرچہ بعض تحفظات سے کام لینا ان کی مجبوری تھی پھر بھی ایک خاص تعین کردہ حد میں انھوں نے جدید سائنسی اور متشکک ذہن کے حامل انسان کو مذہب کے اس تجربے کی فہم کے لائق بنانے کی سعی کی ہے جسے سری تجربہ یا mystic experience کہا جاتا ہے۔ دیکھا جائے تو اقبال کی بیش تر شاعری اسی سرّی تجربے کو معنی کے نئے سے نئے سانچے مہیا کرتی رہی ہے۔ اقبال اپنی شاعری میں جس قدر جذباتی ہیں اتنے ہی استقامت پذیر اور مرکز جو اپنے نثری شہ پاروں میں نظر آتے ہیں۔ اگرچہ بیان والی بلکہ اعلان نما شاعری کی مثالیں بھی خاصی ہیں لیکن ان کی شاعری کا خاصا بڑا حصہ وہ ہے جس میں انھوں نے لسانیاتِ شعری کے تقاضوں کو ملحوظ رکھا ہے۔ وہ مجازی اور نا راست زبان کے محرمِ راز بھی تھے اور اس راز سے بھی پوری طرح آگاہ تھے کہ فکر اور احساس، علم اور تجربے کے مابین مکمل یگانگت ہی شاعری کا سب سے بڑا تقاضہ ہے۔ ان دونوں قدروں کو جب بھی الگ الگ کر کے دیکھا گیا ہے اقبالیات کو وہیں وہیں شکست فاش کا منھ بھی دیکھنا پڑا ہے۔ سلیم احمد کا اصرار اقبال کو شاعر اقبال کی حیثیت سے دیکھنے اور جانچنے پر ضرور ہے لیکن غیر ادبی مباحث میں وہ ایسے الجھتے ہیں کہ ادبی اور فنی معیار کے دعوے دھرے کے دھرے رہ جاتے ہیں۔

جہاں جہاں انھوں نے تاثراتی رَو سے بچ کر کوئی دلیل قایم کی ہے اور 'جواب آں غزل' کے پھیر میں آپے سے باہر نہیں ہوئے ہیں وہاں سلیم احمد کی توجیہ کرنے اور جواز لانے کا عالم ہی کچھ اور ہوتا ہے۔ وہ قاری جو ان کی ہر تحریر کی طرف مائل رہتا ہے۔ قائل بھی ہونے لگتا ہے۔ اقبال اور میر سلیم احمد کے دو بڑے ہیرو ہیں۔ میر پر تو ان کا کوئی بس نہیں چلتا کیوں کہ بے چارے میر نے نہ تو کبھی فلسفہ بگھارا، نہ منطق سے انھیں کوئی نسبت تھی نہ مذہب و ثقافت نہ طبیعیات و مابعد الطبیعیات نہ اسلامی و غیر اسلامی روح نہ سائنس نہ مشرق نہ مغرب ان میں سے کوئی مسئلہ

ان کا مسئلہ نہیں تھا۔ شاعری کے لیے پیدا ہوئے تھے عشق کے کلمہ گو تھے۔ زندگی بھر یہی کلمہ ورد زبان رہا اور اسی کو دوہراتے دوہراتے اس جہانِ خراب سے کوچ کر گئے۔ لیکن اقبال نے تو شاعری بھی کی اور ان قضیتوں میں اپنے آپ کو پھنسائے بھی رکھا۔ سلیم احمد کی دلچسپی کا سامان بھی اقبال کی انھیں قضیتوں میں تھا۔ سوانھوں نے اقبال کی شاعری کو جب بھی عنوان بنایا۔ ان قضیوں کو قضیے کے طور پر نہیں بلکہ اپنے قضیے کے طور پر انھیں اخذ کیا اور اپنی مذہبی ظلیت کو فلسفیانہ آب و رنگ کے ساتھ کچھ اس طور پر پیش کیا کہ اقبال کی مدافعت بھی ہوگئی اور سلیم احمد کے علم کی نمود و نمائش بھی۔ اقبال کے سلسلے میں سلیم احمد کے ان خیالات کی تہ تیزی ہمیشہ برقرار رہے گی:

1. اقبال کے یہاں انفرادی خیالات کی کثرت ہے۔
2. اقبال کی شاعری خیالات کی شاعری اس لیے ہے کہ ان کے وجود میں جو تحرک، شاعری کی بنیاد بنتا ہے وہ ان کے ذہن میں پیدا ہوتا ہے۔
3. یہ تحرک ہی اس (مسجد قرطبہ) کو وہ 'شعریت' بخشتا ہے جس کے بغیر یہ نظم، نظم نہیں ہوتی، ایک فلسفیانہ مقالہ بن جاتی ہے۔
4. جو لوگ اقبال کو فلسفی کہہ کر ان کے شاعر ہونے کا انکار کرتے ہیں، ان تک اقبال کے خیالات پہنچتے ہیں، شاعری نہیں پہنچتی۔
5. جو لوگ صرف جذبات و محسوسات کی شاعری کے قائل ہیں اور مسجد قرطبہ سے لطف اندوز نہیں ہو سکتے۔ ان کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے جذبات و محسوسات میں تو زندہ ہیں لیکن ان کا ذہن مردہ و خوابیدہ ہے۔

OO

اس میں کوئی شک نہیں کہ سلیم احمد اپنے قاری کو بار بار زچ دینے میں بڑی لذت حاصل کرتے ہیں۔ اثبات، نفی، نفی، اثبات، اثبات، نفی اس طرح تناقضات کی ایک ایسی لین ڈوری سی قایم ہو جاتی ہے کہ قاری، سلیم احمد کے مافی الضمیر کو جملوں کی ظاہرہ ساخت کے اندر اور اندر ڈوب کر ان معانی کی تلاش کو اپنا مقصود بھی بنا لیتا ہے۔ لیکن سلیم احمد کے خاص طرزِ کلام سے پیدا کردہ گرو گیر الجھنوں سے نکلنے کی راہ اسے ملتی ہی نہیں یا ملتی بھی ہے تو بہت تھک ہار کر ملتی ہے۔ ہمارے ادوار کے جتنے طنز و مزاح نگار ہیں، ان کی تحریروں میں اتنے پیچ و خم نہیں ہوں گے اور نہ ہی انھوں نے طنز کی اتنی تدابیر devices کا استعمال کیا ہوگا اور نہ ہی اتنی خوبی اور قدرت کے

ساتھ انھیں آزمایا ہوگا جتنی سلیم احمد کے طرز کلام میں دستیاب ہیں۔ اب دیکھیے درج ذیل اقتباس میں شمس الرحمٰن فاروقی نے نئی اور پرانی شاعری کے فرق کو جس مدلل اور تعقل آمیز زبان اور اسلوب میں واضح کیا تھا اسے کس طور پر نمک مرچ کا لیپ دے کر سلیم احمد نے لذت آمیز بنا دیا ہے۔ اختلافی امور پر بحث کے دوران جہاں ان کے بیانات میں جابجا فلسفیانہ فکر بلکہ اور بجنل خیال افروزی دماغوں میں چکاچوندی پیدا کر دیتی ہے وہیں کچھ نہ کچھ مہملیت کے آثار کی گنجائشیں بھی وہ عقب میں چھوڑتے چلے جاتے ہیں کہ اب لفظوں کے آستانے پر سر ماتے رہیے میں تو چلا، لیجیے وہ اقتباس حاضر ہے:

> ''(نئی اور پرانی شاعری کا فرق) بقول فاروقی صاحب یہ ہے کہ پرانی شاعری کا رویہ اخلاقی ہے اور نئی شاعری ڈی۔ ایچ لارنس کی طرح عریاں عورتوں کے موئے زہار دکھاتی ہے۔ خیر مجھے تو موئے زہار بھی اچھے لگتے ہیں اور فطری بھی، بشرطے کہ شرعی حدود سے تجاوز نہ کریں۔ ورنہ نماز نہیں ہوتی (یہ تمام الفاظ اور یہ سارا تجزیہ سلیم احمد کا ہے) مگر ڈی۔ ایچ لارنس نے صرف موئے زہار نہیں دکھائے، کچھ اور بھی دکھایا ہے۔ اس کے یہاں جنس، عرفان کا مرتبہ حاصل کر گئی ہے اور اس طرح کہ تصوف کی حدود میں داخل ہوگئی ہے۔ اگر وہ صرف موئے زہار دکھاتا تو لارنس نہ ہوتا۔ کوئی محمد علوی قسم کی چیز ہوتا۔''

ہمارے کلاسیکی شعرا ہی نہیں مغرب میں بھی وہ نظمیں جو blazon کہلاتی ہیں اور جن میں عورت کے ازسرتاپا جسم کے مختلف حصوں اور اعضا کی خوبصورتی بیان کی جاتی ہے۔ کمال فن کا نادر نمونہ ہیں۔ بات بس اتنی ہے اور سلیم احمد کے لیے تکلیف دہ کہ یہ شعرا موئے زہار (شرمگاہ کے بال) تک پہنچتے پہنچتے ہمت ہار جاتے ہیں۔ دیکھیے اسپنسر بھی جب سراپا کھینچتا ہے تو گردن، سینہ، شانے اور سرہائے پستان (بھٹنیاں) تک پہنچ کر اپنے اشہب قلم کا رخ فرانے سے موڑ لیتا ہے:

> ''اس کی بڑی بڑی آنکھیں یوں چمکتی ہیں جیسے نیلموں کی درخشانی
>
> اس کے رخسار سیبوں کے مانند، جیسے سرخیِ آفتاب
>
> اس کے ہونٹ چیری کی مانند، جنھیں متوالے ہی توڑ سکتے ہیں
>
> اس کے سینے کے ابھار، جیسے ملائی سے لبالب پیالے
>
> اس کے سرہائے پستان (بھٹنیاں) جیسے سوسن کی کونپلیں

اس کے برف رنگ شانے جیسے مرمر کے مینار
اور اس کا (از سرتا پا بدن) ایسا ہے جیسے جگمگ کرتا ہوا شاہی محل کا بازار"

یہاں ذوق اور انشا کی مثالیں دلچسپی سے خالی نہ ہوں گی۔ ذوق بھی زلف اور آنکھوں سے ہوتے ہوئے سینے کے ابھاروں تک پہنچتے ہیں پھر ناف کا نمبر آتا ہے اور اس کے بعد زہار یا سلیم احمد کے لفظوں میں موئے زہار کی گولی منھ میں اٹک کر رہ جاتی ہے بس یہیں سے سلیم احمد کی بدظنی کو ایک راہ مل جاتی ہے۔ پہلے ذوق کے دو شعر دیکھیں

سینہ تا ناف صفا آب گہر کا دریا
ناف اک عکسِ ذقن اس میں بجائے زورق
قد جو گلبن تو وہ پاؤں کے حنائی ناخن
نیچے گلبن کے پڑے بکھرے ہوئے گل کے ورق

کچھ یہی صورت انشا کی بھی ہے۔ ذوق کی طرح انشا نے بھی مشابہتوں میں بڑی ندرت سے کام لیا ہے۔ مغربی شعرا، اس خصوص میں ہمارے شعرا کے مقابلے پر بہت پیچھے رہ جاتے ہیں۔ انشا، زلف، جبیں، آنکھوں، ناک، رخسار، ساعد وغیرہ کے بعد جب 'سینے' پر آتے ہیں تب ان کی باریک بین نگاہ شکم کی سلوٹوں سے ایک دم پھسل کر قامت پر آجاتی ہے۔ ذوق نے بھی ناف کے بعد ایک دم قامت کی راہ لینے ہی میں عافیت سمجھی ہے:

سینہ جوں آئینہ شفاف، شکم ایسا صاف
جس میں مخمل کی شکن کی سی پڑی ستھری بٹ
گدگداہٹ پہ اگر ناف کی پڑجائے نظر
چٹ کفِ خیال اس سے وہیں جائے چمٹ
گات زانو کی وہ پاکیزہ طرح دار کہ ہائے
دھیان کے ساتھ جہاں پائے نظر جاوے رپٹ
قامت ایسی کہ قیامت بھی کرے جس کو سلام
اس کے اٹھلاتے ہوئے چلنے کی سن کر آہٹ

سلیم احمد کے لیے یقیناً اس قسم کی شاعری میں پورے آدمی کی شاعری خواہ نہ لگے کیوں کہ

'موئے زہار' کا ذکر تو آیا ہی نہیں۔ لیکن بہرحال آدھے دھڑ سے زیادہ کی شاعری تو یہ ہے ہی۔
باوجود اس کے سلیم احمد کو بہر حالت پورے بدن کی شاعری چاہیے۔

○○

سلیم احمد نے بعض ایسے اہم سوالات بھی اٹھائے ہیں جن پر ہماری تنقید نے کبھی سرسار کے توجہ دینے کی کوشش ہی نہیں کی۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ بعض مسائل اور موضوعات یا امور کو اپنی بحث کا عنوان تو وہ سنجیدگی سے بناتے ہیں ان پر بڑی فکر انگیز گفتگو بھی کرتے ہیں۔ کہیں کہیں فلسفے اور نفسیات سے مدد بھی لیتے ہیں اور اکثر اپنے نجی تجربات کی گوٹ لگا کر استدلال کے تابوت میں آخری کیل ٹھونک دیتے ہیں۔ لیکن جہاں وہ زبان کے چٹخارے کے چکر میں پڑتے ہیں یا سیدھی سادی بات میں مابعدالطبیعیاتی رنگ کی آمیزش کرنے لگتے ہیں وہیں سے ان کے قاری کے ذہن میں سب کچھ گڑبڑا جاتا ہے۔ مثلاً 'روایت اور الہام اور ارادہ اور شاعری' پر طول طویل بحث میں کئی جگہ اپنے سامع (چوں کہ اوّل الذکر مضمون حلقۂ ارباب ذوق کی محفل میں پڑھا گیا تھا بعد ازاں 'نئی شاعری، نامقبول شاعری' میں شایع ہوا) یا قاری کو تجے پر تجے دینے کے بعد وہ اپنے کلیے اور دعوے کو صاف صاف صحیح صحیح اور دو ٹوک اردو میں اس طرح حاصل جمع کے طور پر پیش کرنے کی قدرت بھی رکھتے ہیں:

> ''میرا تصور یہ ہے کہ شاعر کو صرف شاعری کے چڑھ بیٹھنے کا انتظار نہیں کرنا چاہیے اور نا رضامند مرغی کی طرح اپنی انا کو حوالہ کرنے میں چیں چاں کرنا چاہیے بلکہ خود بھی سپردگی کے لیے تیار رہنا چاہیے۔ یہی وہ مقام ہے جس کے لیے اس ارادے کو بروئے کار لانا پڑتا ہے جو ان کی قربانی کرنے کا ارادہ ہے۔ اس شعور کو جگانا پڑتا ہے جو عملی شعور کی محدودیت کو دور کر دیتا ہے۔''

میرے مطالعے میں سلیم احمد کی یہ تحریر ابھی ابھی کا قصہ ہے جب کہ ایک زمانے سے میرا بھی موقف یہی رہا ہے۔ انا کی شکست کبھی مکمل اور آخری شکست نہیں ہوتی۔ اکثر فرضی شکست کو اصلی شکست سمجھ لیا جاتا ہے۔ ہماری عام زندگی میں بھی روزانہ کی شعوری کارکردگی ایک طویل مشق کے بعد اس قدر رواں ہو جاتی ہے کہ ایک مقام پر پہنچ کر وہ معمول کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور لاشعوری کارکردگی کا روپ دھارن کر لیتی ہے۔ ہمیں یہ پتہ بھی نہیں چلتا کہ شعور کب لاشعور میں اور خبر بے خبری میں بدل گئی۔ سلیم احمد کا یہ خیال درست ہے کہ:

"اس (فنکار) پر بعض لمحات ایسے آتے ہیں جب اس کی شخصیت کا عملی رخ معطل ہو جاتا ہے۔ وہ ارادے کو ترک کر دیتا ہے اور عمل و شعور کی حد بندیوں سے باہر نکل جاتا ہے۔ ان لمحات میں اس کی شخصیت شاعری کے سحر کے زیر اثر ہوتی ہے اور وہ بالکل ایک معمول کی طرح عمل کرنے لگتا ہے۔ اس کی وہ تمام قوتیں جو ارادہ، عمل اور شعور کی حالت میں سوئی ہوئی تھیں۔ بیدار ہو جاتی ہیں اور وہ ایک حساس ریڈیو سیٹ کی طرح شاعری کی آوازیں قبول کرنے لگتا ہے۔"

OO

ہمارے نقادوں نے ایک طرح یہ بھی ڈالی ہے کہ اگر کسی شاعر یا فکشن نگار کے سر پر دستار فضیلت باندھنی ہے تو سند کے لیے مغرب کا حوالہ ضروری ہے۔ کیوں کہ ہماری تنقید اپنے پیروں کے بل کھڑا ہونا تو جانتی ہی نہیں یعنی اپنی کوئی رائے ہی نہیں رکھتی۔ حتیٰ کہ تنقید کے وہ اصول جو مغرب سے اخذ کیے جاتے ہیں ان کی چھان پھٹک بھی نہیں کی جاتی اور نہ ہی انھیں مغرب کے طویل سلسلۂ روایت کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس ضمن میں سلیم احمد کا خیال کم توجہ طلب نہیں ہے:

"ہمارے یہاں عام طور پر یہ ہوتا ہے کہ مغربی شاعری تو ہماری سمجھ میں نہیں آتی لیکن تنقیدی اصول ہم آسانی سے رٹ لیتے ہیں۔ خیر رعب کے لیے تو یہ بھی کافی ہے مگر میں کبھی کبھی یہ ضرور سوچتا ہوں کہ کیا تنقیدی اصولوں کو شاعری سے الگ کر کے سمجھا بھی جا سکتا ہے؟ ذاتی طور پر جو بات میرے مشاہدے میں آئی ہے وہ یہ ہے کہ مجرد تنقیدی اصول ہمیں اتنا سکھاتے نہیں جتنا گم راہ کر دیتے ہیں۔"

اگر چہ ساری اردو تنقید پر اس کلیے کا اطلاق نہیں کیا جا سکتا، اتنا ضرور ہے کہ "ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی" ہم تخلیق کو تنقید کا مسئلہ تو بناتے ہیں، اس سے لطف لینا نہیں جانتے۔ ہم یہ نہیں دیکھتے کہ وہ ہم سے کیا کہنے کے درپے ہے یا اپنی فہم کا حصہ بنانے کے لیے اس کے مطالبات کیا ہیں۔ نقاد یا تو حبِ ذات یا حبِ انا کا مارا ہوا ہوتا ہے یا مغرب کے ان مجرد نظریات کے نشے میں سرشار ہوتا ہے جنھیں اخذ کرنے یا جن کے اطلاق کرنے سے پہلے ان کے محل کے بارے میں غور کرنے کی اس نے زحمت ہی نہیں کی۔

OO

تناقض اور تضاد کی بہت سی مثالوں میں سے ایک مثال ان کے 'تصور تاثیر' میں بھی دیکھی جا سکتی ہے۔ وہ ناسخ، مصحفی، نسیم، مومن اور غالب ہی نہیں بیدل کو بھی اپنی بحث میں گھسیٹ لیتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ ان میں سے کسی کے کلام میں شاعری کی وہ بنیادی صفت نہیں ہے جسے نظیر صدیقی 'تاثیر' سے موسوم کرتے ہیں۔ ان کا ارشاد یہ بھی ہے کہ تاثیر پر سب سے پہلے حالی نے زور دیا تھا اس لیے اردو شاعری کا بیڑہ بھی وہیں سے غرق ہوا۔ اپنے دوسرے متنازع فیہ مضمون 'نئی شاعری، نامقبول شاعری' میں وہ پینترے پر پینترے بدلتے ہیں۔ انتہائی فکر انگیز خیالات کی بوچھار کا سماں ہوتا ہے اور پھر وہی 'چت بھی میری پٹ بھی میری۔'' تاثیر' کو پہلے رد کیا اور اب فرماتے ہیں:

''شاعری کو معاشرتی نقطۂ نظر سے دیکھنے کا مطلب صرف یہ ہے کہ اسے شاعر سے الگ کر کے اس حیثیت سے دیکھا جا رہا ہے کہ دوسروں پر کس طرح اثر انداز ہوتی ہے (اب یہی بات دوسرے لفظوں میں حالی نے کہی تھی تو اس پر ناک بھوں چڑھانے کی کیا ضرورت تھی۔ حقیق اللہ)۔ چنانچہ اس نقطۂ نظر سے نئی شاعری کی نامقبولیت کے معنی یہ ہیں کہ وہ دوسروں پر اثر اندازی سے محروم ہے یا کم اثر ڈال رہی ہے۔''

سلیم احمد مقبول شاعری، نامقبول شاعری، پسندیدہ شاعری، ناپسندیدہ شاعری پر بڑی لچھے دار گفتگو کرتے ہیں۔ درمیان میں بڑے مزے مزے کی باتیں پھلجڑیوں کی طرح چمک دکھاتی ہیں اور بعض باتیں ایسی بھی ہیں جن پر غور کرنے کی بہرحال ضرورت ہے کہ سلیم احمد ہی نہیں اب تو ایک ساتھ بہت سی آوازیں اٹھ رہی ہیں کہ نئی شاعری ہی نہیں اس نئے افسانے نے بھی قاری کو اپنے سے دور کر دیا جس کے تصور کے بغیر تخلیق اپنے معنی کھو دیتی ہے۔ تخلیق کار کے بعد تخلیق سے معاملات کرنے والا، تخلیق سے رشتہ قایم رکھنے والا، تخلیق کو نئے سے نئے معنی دینے والا اور تخلیق کو اپنے عصر و عہد کے معنی سے جوڑنے والا قاری ہی ہوتا ہے جسے ہمارے ادب نے ٹاٹ باہر کر دیا تھا۔

سلیم احمد، معاشرے کی تعریف بھی متعین کرنے کی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور مختلف طبقات کا حوالہ دے کر مقبولیت کی دو قسمیں بتاتے ہیں۔ 'ایک مقبولیت وہ جسے ہم اچھے معنوں میں استعمال کرتے ہیں' دوسری مقبولیت وہ جسے ہم برے معنی میں استعمال کرتے ہیں۔ مثلاً فلمی

شاعری کی مقبولیت بری مقبولیت ہے اور غالب اور اقبال کی مقبولیت اچھی مقبولیت۔ پہلی بات یہ کہ اتنی بہت سی باتیں بگھارنے اور لگا تار چھپکی کھیلنے اور حد سے زیادہ simplify کرنے کی کوشش میں سیدھی سادی بات کو الجھاتے چلے جانے سے مسئلے کی اہمیت اور معنویت ہی خاک دھول میں مل جاتی ہے۔ ان دنوں مغرب میں بھی ادب کی مختلف reading communities پر بحث زوروں پر ہے اور اس بحث کو سو سوا سو سال سے زیادہ ہو چکے ہیں کہ کلچر کس چڑیا کا نام ہے؟ اگر اس چڑیا کے نام کا پتہ چل بھی جائے تو یہ پتہ لگانا مشکل ہے کہ پاپولر کلچر اور غیر پاپولر کلچر یا مقبول عام ادب اور نامقبول عام ادب میں حدِ فاصل کیا ہے؟ جو کل مقبول نہیں تھا وہ آج مقبول کیوں ہے۔ ممکن ہے کل اس کا گراف بھی گر جائے۔ اس کی وجوہات ایک نہیں کئی ہیں۔ غالب کو چھوڑیے کہ سلیم احمد کو خواہ مخواہ ان سے بغض ہے اور بغض کی سب سے بڑی وجہ میر کے مقابلے میں غالب کی مقبولیت ہے اور اس مقبولیت کا گراف غالب کے بعد مسلسل بلند ہی ہوتا جا رہا ہے اسے محمد حسن عسکری روک پائے نہ سلیم احمد کی ضربیں کارگر ثابت ہوئیں اور نہ ہمارے فاروقی کے چار موٹے موٹے پوتھے میر کے مقابلے پر غالب کو پیچھے دھکیل سکے۔ ہمارے نقادوں کی غلط ترجیحات نے اگر غالب کو یہ مقام دے کر کمال دکھایا ہے تو جناب والا آپ یہ کیوں بھولتے ہیں کہ اول و آخر نقاد بھی اساساً قاری ہی تو ہے۔ اب آپ اسے تعلیم یافتہ قاری کہہ لیں۔ صاحب علم قاری کہہ لیں، صاحب مطالعہ قاری کہہ لیں اور بہ زبانِ انگریزی میں learned reader کہہ لیں۔ وہ بہرحال ادب کا کسی حد تک کل وقتی قاری ہے۔ پھر یہ کہ منٹو یا عصمت یا کرشن چندر کے بارے میں کیا کہا جائے گا۔ انھیں ہمارے ادب کی تاریخ اور ادب کا قاری جو مقام دے رہا ہے کیا اس کے پیچھے ان کی غیر معمولی آگہی، بصیرت یا زندگی، فن اور دنیا کی فہم ہے یا محض کسی تحریک کی پشت پناہی یا محض ان کی سنسنی خیزی نے انھیں مقبولِ ہر خاص و عام بنایا ہے۔ یہ کتابی بھی اتنے ہی ہیں جتنے پاپولر۔ یہ ایک لمبی بحث ہے اسے کسی اور وقت کے لیے چھوڑتا ہوں (اس سلسلے میں 'تعصبات' میں شامل میرا طویل مضمون موسوم بہ 'پاپولر کلچر/ادب' بھی دیکھا جا سکتا ہے)

OO

سلیم احمد نے جو لب لباب پیش کیا ہے اس کے تحت نئی شاعری "معاشرے کی ایک بہت قلیل اقلیت میں پیش کی جاتی ہے جس میں زیادہ تر وہ لوگ شامل ہیں جو خود یہ شاعری کرتے

ہیں یا کرنا چاہتے ہیں یا اس کے بارے میں تنقید تبصرہ وغیرہ لکھتے ہیں۔'' دوسرے یہ کہ '' عوام کی اکثریت اس شاعری کا مذاق اڑاتی ہے۔ خود پڑھے لکھے لوگوں کی ایک کثیر تعداد ایسی ہے جو اس سے بیزاری کا ظہار کرتی ہے۔ یہاں تک کہ وہ لوگ بھی، جو خود شعر کہتے ہیں یا شعر و شاعری کے بارے میں نقد و نظر کے مدعی ہیں۔ ان میں بھی ایک بہت بڑی تعداد ایسی ہے جو اس شاعری کے بارے میں منفی رویہ رکھتی ہے۔ تیسرے یہ کہ '' عوام کی اکثریت اس شاعری کو نہ سمجھ کر اسے ناپسند کرتی ہے'' میں یہ بھی بتا دوں کہ سلیم احمد کے نزدیک نئی شاعری... راشد اور میراجی سے شروع ہو کر افتخار جالب تک پہنچتی ہے اور پھر وہاں سے نیچے اتر کر پروز یوٹم تک آتی ہے۔''

سلیم احمد کا یہ بھی کہنا ہے کہ '' نئی شاعری انسانی عناصر کو غایب کر کے فن کو زیادہ سے زیادہ خالص بنانا چاہتی ہے۔'' سلیم احمد نے یہاں human concern کی بات اٹھائی ہے جو میری نظر میں بنیادی ہے۔ لیکن میں یہ نہیں مانتا کہ نئی شاعری سرتاسر 'متعلق بہ انسان' نہیں ہے، یا وہ انسانی عناصر سے عاری ہے۔ انسانی عناصر سے اگر ان کا یہ مطلب ہے کہ انسانی جذبوں سے وہ عاری ہے۔ یا ان انسانی مسائل سے راست یا نا راست اس کے کسی تعلق یا ردِ عمل یا وابستگی کا پتہ نہیں چلتا تو پھر یہی کہا جائے گا کہ سلیم احمد نے صرف بھُس کانے والی بات کی ہے۔ ورنہ جسے وہ 'خالص فن' کہہ رہے ہیں۔ اس کی تعبیرات و توضیحات بھی مختلف ہیں اور کیا کوئی ایسا فن بھی ہے جسے ہم خالص کہہ سکیں۔ حتیٰ کہ خالص فن تو تاریخ کی شاعری بھی نہیں ہے۔ کیا انسان کے وسیع تر تصور کے بغیر راشد، یا اختر الایمان یا مجید امجد کی شاعری کا تصور بھی کیا جا سکتا ہے۔ میں افتخار جالب یا عادل منصوری کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ ساقی فاروقی، منیب الرحمٰن، ضیا جالندھری، بلراج کومل، عمیق حنفی، زبیر رضوی، محمد علوی، بانی، شفیق فاطمہ شعریٰ، خلیل مامون، فہمیدہ ریاض، جیلانی کامران وغیرہ وغیرہ اور خود سلیم احمد کی شاعری انسانی شرکتوں کی مظہر ہے۔ زندگی تختہ کر کشید ہو کر ایک تاثر کے طور پر بھی ان کے فن میں رچ بس گئی ہے اور کہیں کہیں یہ تاثر بہت واضح اور گہرے رنگ میں بھی نمایاں ہوا ہے۔ طوالت کے ڈر سے مثالوں سے بچ رہا ہوں۔ کیوں کہ ادب کا معمولی سے معمولی قاری بھی اس نکتے کا علم رکھتا ہے۔

جہاں تک 'معاشرے کی قلیل اقلیت کی پسندیدگی' کا مسئلہ ہے۔ یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ شعر و ادب کے سامعین و قارئین کی تعداد ہمیشہ کم تر رہی ہے۔ انھیں میں وہ قاری بھی ہوتے ہیں جو رشیدہ خاتون، عفت موہانی اور واجدہ تبسم، یا مظہر الحق علوی یا گلشن نندہ سے سیراب ہوتے

ہیں اور انھیں میں نئے ادب کے اس حصے کو پسند کرنے والے بھی ہوتے ہیں جس میں 'چیزوں کو سرسری' نہیں لیا گیا ہے۔ چیزوں کے تعلق سے ایک خاص تصور بھی ان کے فن میں جزو جان کی حیثیت رکھتا ہے۔ مشرق ہو یا مغرب مقبول و نامقبول شعر و ادب کی اس صورت سے کسی زبان کا ادب خالی نہیں ہے۔ پسندیدگی اور مقبولیت کے جواز ہمیشہ بدلتے رہتے ہیں۔ کسی فن پارے کے باب کسی پروا نہیں ہوتے یا کم ہوتے ہیں تو ایسے قاریوں کا بھی ایک حلقہ ہمیشہ اپنی موجودگی کا احساس دلاتا رہتا ہے جنھیں اس فن پارے سے معاملت قایم کرنے میں دیر نہیں لگتی۔ شاعری سے وہی لطف اندوز ہوسکتا ہے جسے اپنی عمر کے ایک خاص حصے سے شاعری سے رغبت رہی ہے۔ تب ہی وہ اس راز سے بھی واقف ہو جاتا ہے کہ اچھی اور بری شاعری میں کیا فرق ہے۔ ممکن ہے کسی ایسے ہی دوسرے قاری کا تجربہ کچھ اور کہتا ہو۔ نئی شاعری ہی نہیں یہ چیز ہر شاعری کے لیے اپنا ایک معنی رکھتی ہے۔

OO

ہمارے دور میں سلیم احمد سے زیادہ متنوع سوالات کسی اور نے نہیں اٹھائے۔ انھیں 'انکار' negation کی روش پسند ہے۔ اقرار کی صورت اسی وقت پیدا ہوتی ہے جب محمد حسن عسکری کا نام درمیان میں آتا ہے۔ ہم سلیم احمد سے کتنا ہی اختلاف کریں۔ ان کی ہٹ دھرمی پر کتنا ہی جز بز ہوں۔ ان کی بت شکنی پر کتنی ہی لعن طعن کریں۔ وہ ایک سوال قایم کرکے ایسے کئی سوالات کا جنگل کھڑا کر دیتے ہیں جہاں ہم مبہوت رہ جاتے ہیں۔ ان کے علم، ان کے مطالعے، ان کی گہری فلسفیانہ بینش، ان کی تیز دراکی (جس میں سفاکیت بھی ہے)، آگہی کو برتنے اور سمیٹنے اور بکھیرنے کا اسلوب خاص انھیں کا حصہ ہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر وہ negate نہیں کرتے اور صرف اقرار ہی کرتے یا بحال ہی کرتے رہتے تو سلیم احمد یوں ہمارا مسئلہ ہی نہیں بنتے۔ وہ ہمیں چونکاتے ہیں، مسلمات پر غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں۔ فہم عامہ پر ضرب لگاتے ہیں۔ شعر، ادب اور تہذیب کے اُن مباحث کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں جن کے بارے میں ہم یہ سمجھ کر بے خبری کی نشے میں سرشار ہو جاتے ہیں کہ اب سب کچھ ٹھیک ٹھاک ہے۔ دنیا ویسی ہی چل رہی ہے۔ زندگی کا نظام اسی طرح رواں دواں ہے۔ شاعری کی پیداوار بھی کافی پھول پھل رہی ہے۔ فکشن کی دنیا میں بھی سرگرمی کا کوئی قحط نہیں ہے۔ اب کہنے سننے کے لیے بچا ہی کیا ہے۔ سلیم احمد سے ہمیں ہزار طرح کے اختلاف ہیں۔ باوجود اس کے ہر دور کو ایک دوسرے سلیم احمد

کی ضرورت پڑتی رہے گی۔ جو شاید اب اتنا آسان نہیں ہے۔ ادب کے معاملات میں کون اتنا سر مارے۔ جہاں ایک دوسرے کی قصیدہ خوانیوں کا بازار گرم ہو وہاں کسی سلیم احمد کا واقع ہونا لازم تو آتا ہے لیکن اسے برداشت کرنا اس سے بڑا مسئلہ ہے۔ اس مسئلے کو یہیں دفن کر کے اب ہم آگے بڑھتے ہیں۔

○

---

1 "ہم نے اردو شاعروں کے کلام کے سہل انداز اور عام زبان سے اندازہ لگا رکھا ہے کہ معنی بھی سہل اور معمولی ہیں، سوائے غالب کے۔ غالب نے آپ اپنی مشکل پسندی کا ڈھول پیٹا اور پھر ان کے مریدوں نے تو انھیں اتنا اڑایا کہ فلک معانی کا ستارہ بن گئے۔

میں اس ستارہ کو اردو کا دُم دار ستارہ کہتا ہوں۔ غالب کی مشکل، معنی کی مشکل سے نہیں، ان کی جناتی زبان کے اشکال سے پیدا ہوتی ہے ورنہ بیش تر ان کے کلام کی معنوی سطح پست ہے، اور جب ان کے شنیدن، تپیدن، چکیدن وغیرہ کی گرہ کھولیے تو بہت معمولی معنی برآمد ہوتے ہیں۔ یہ جعلی معنی آفرینی اور جھوٹی دقت پسندی ہے اور جہاں غالب سچ مچ صحیح معنوں میں مشکل ہیں وہاں بھی ان کے معنی کی سطح میر تک نہیں پہنچتی۔" (مضمون 'ابہام کیوں؟' ماخوذ از کتاب 'نئی شاعری نامقبول شاعری')

میں نے عرض کیا تھا کہ جب تاثر کی گہری دھند سلیم احمد کے دل و دماغ پر محیط ہو جاتی ہے تب انھیں یہ خیال نہیں رہتا کہ بہت پہلے اپنے مقبول ترین صحیفے موسوم بہ 'نئی نظم اور پورا آدمی' میں وہ کسی اور جگہ غالب کو وہ کس بلندی پر فائز کر چکے تھے اور کس تسلسل کے ساتھ اسمائے صفت کی جھڑی سی لگا دی تھی۔ غالب کی یہ تصویر سلیم احمد کے لفظوں ہی میں ملاحظہ فرمائیں اور جی بھر کے مفت میں لطف ہائے بے کنار لوٹیں

"غالب وہ شاعر ہے جس کی ذات میں عقل، جذبہ، احساسات، عقیدے، وہ تمام قوتیں جو پہلے ایک تھیں اور ایک ہونے کے باعث کائنات، اور اس کے فطری نظام سے ہم آہنگ تھیں۔ پوری طاقت سے ٹوٹ کر بکھر جانا چاہتی ہیں۔ اور غالب اپنے شعور کی پوری قوت سے انھیں سمیٹے رکھنا چاہتا ہے۔ اس ہولناک اور پر اذیت پیکار، تصادم اور کشمکش سے وہ ناچتا ہوا شعلہ پیدا ہوتا ہے جسے غالب کا کلام کہتے ہیں۔ ہند اسلامی تہذیب غدر کے بعد ٹوٹ پھوٹ کر جتنی شکلیں اختیار کرے گی۔ اس کے سارے روپ اس آئینہ میں پہلے ہی جھلک چکے۔ اب جو ٹکڑا اس آئینہ کو اٹھائے گا اس میں اپنی صورت دیکھے گا۔ خواہ وہ اخلاق پرست حالی ہو، یا جمال پرست بجنوری، یا خودی پرست اقبال، یا مرگ پرست فانی۔ یہ سب غالب کی شکلیں ہیں اور غالب ان کی شکل ہے۔ اس لیے جب تک ہند اسلامی تہذیب کی شکست و ریخت جاری رہے گی غالب بھی زندہ رہے گا۔"

اختر حسین رائے پوری: ترقی پسند تحریک کا سرنامہ

بعض ادیب اپنی اولین تحریروں کے ذریعے ہی شہرت کی وہ بلند منزلیں پا لیتے ہیں جو بہت سوں کو خارزار ادب میں پوری زندگی گزار کر بھی نہیں مل پاتیں۔ شاید یہ سب کچھ اس لیے ہوتا ہو کہ ان ادیبوں کی تحریروں میں عصر حاضر کی دانش یا احساس سمٹ آتا ہے اور کچھ اس طرح کہ یہ ادیب اپنے کارناموں کے باب میں شعوری بھی نہیں ہو پاتے۔ شعوری رائے کے بارے میں غیر شعوری رہنے ہی میں سارا فن اور نقطۂ نظر کی صداقت مضمر ہوتی ہے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری بلا شک و شبہ، ایک ایسی یگانہ روزگار شخصیت ہیں جو نہ صرف اپنے عہد کی صداقتوں کے ساتھ ہم رشتہ رہنے کی فکری جدوجہد میں مصروف رہے ہیں بلکہ کچھ عجب نہیں کہ ان کی فکری جہتوں نے اپنے وقت کے تقاضوں کا بھرپور ساتھ دے کر پوری نسل کی کم کوشی کا ازالہ کر دیا ہو۔

ڈاکٹر رائے پوری کے مضمون 'ادب اور زندگی' نے ترقی پسند تحریک کے باقاعدہ آغاز کے سرنامے کا کردار ادا کیا ہے۔ یہ مضمون ترقی پسند تحریک کے پس منظر کے مطالعے میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور اپنے سال اشاعت سے لے کر اب تک (چند نکات پر اختلاف رائے کے باوجود) کچھ اس طرح حاوی ہے کہ 1986 میں بھی اس مضمون کے بنیادی دعووں سے انکار ممکن نہیں ہے۔ 'ادب اور زندگی' جولائی 1935 کے رسالہ 'اردو' میں شائع ہوا تھا۔ 'ادب اور انقلاب' کے ناشر نے ڈاکٹر صاحب کا تعارف کراتے ہوئے تحریر کیا تھا:

> ''یہ مبالغہ نہیں کہ خواجہ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کے بعد کسی تحریر نے اردو کے شعبۂ تنقید کو اس حد تک متاثر نہیں کیا اور خود اختر حسین رائے پوری اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

"ترقی پسند تحریک کے فروغ کے حسب ذیل واقعات قابل ذکر ہیں۔ آخر عمر میں پریم چند کے آرٹ کا انقلاب اقبال کی رحلت 'ادب اور زندگی' کی اشاعت ترقی پسند مصنفین کی انجمن کا قیام، قاضی نذرالاسلام کی نظموں کے تراجم، یہ تو کہنے کی ضرورت ہی نہیں کہ ملک کی روزافزوں اشتراکی تحریک سے یہ ادبی رو بہت متاثر ہوئی۔"

(اردو ادب کے جدید رجحانات، ادب اور انقلاب، ص 75)

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کے اس مضمون میں لینن، گورکی، ٹالسٹائی اور رومن رولاں وغیرہ کی تحریروں کے حوالے جابجا ملتے ہیں اور اس مضمون کا سب سے پر مغز حصہ وہ ہے جس میں مصنف نے 'قدیم ادب ہند کا معاشی تجزیہ' کیا ہے۔ سنسکرت، ہندی، بنگالی، گجراتی اور متعدد زبانوں کے ادب کے مطالعے کا نچوڑ اس سے پیشتر اردو تنقید کے کسی مضمون میں نظر نہیں آتا۔ یوں لگتا ہے کہ اختر حسین رائے پوری نے اپنی پہلی گراں قدر تحریر میں اردو کو دیگر ہندوستانی زبانوں کے ادب اور عالمی ادب سے کچھ اس طرح ہم رشتہ کیا ہے کہ ان کے زاویہ نگاہ پر عش عش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ اختر حسین رائے پوری کے نزدیک ہندوستانی زبانوں میں صرف نذرالاسلام کی شاعری کا رنگ و آہنگ عہد حاضر کی جذباتی کشمکش کی ترجمانی کرتا ہے۔ اردو میں جدید انگریزی، فرانسیسی، روسی اور چینی، امریکی، اطالوی زبان کے افسانوی ادب کے ترجمے کی داغ بیل خواجہ منظور حسین، سید مطلبی فرید آبادی، مخمور جالندھری، احتشام حسین، اختر حسین رائے پوری، مشتاق بھٹی، ظ انصاری، بلال احمد، ابن انشا، ہنس راج رہبر، محمد احمد سبزواری، جلیل قدوائی، منصور احمد، منٹو اور شاہد احمد دہلوی وغیرہ نے ڈالی اور ان افسانوں کے تراجم نے ہمارے یہاں حقیقت نگاری کے رجحان کو فروغ دیا۔ اختر حسن رائے پوری اس قافلے کے شہسواروں میں سے ایک ہیں۔ انھوں نے حقیقت پسندانہ ادب کی ترویج کے لیے بہت بنیادی کردار انجام دیا ہے— ہم ابھی تک اردو ادب کے ذخیرے میں 1910 سے 1935 تک شائع ہونے والے تراجم پر پوری طرح توجہ نہیں کر سکے ہیں۔ ترقی پسند ادبا کی بھی معتدبہ اکثریت اپنی سہل نگاری کے باعث ترقی پسند ادب کی ابتدا 'انگارے' کی سال اشاعت سے کرتی ہے۔ انگارے کے مصنفین اپنی کاوش کے بارے میں خاصے شعوری تھے۔ لیکن بنگالی ادب کے اردو زبان میں ترجمہ ہونے والے ان درجنوں تراجم کے بارے میں کب تک خاموشی اختیار کی جائے گی۔ مثلاً

سرت چندر بوس کی تصانیف کے تراجم — بعض تراجم میں ہندوستانی سماج کے ایک حصے کے اندر آہستہ آہستہ در آنے والی تبدیلیوں کی اس انداز سے مرقع نگاری کی گئی تھی کہ 'انگارے' کے مصنفین بھی اس رویے سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکے۔ 'انگارے' کے مصنفین نے جس اہم کام کو قدرے اکھڑے پن کے ساتھ انجام دیا تھا اس کام کو بنگالی زبان کے ترجموں نے اسی قدر زیادہ بہتر طور پر انجام دیا تھا۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ ہم 'انگارے' سے بہت پہلے پریم چند کی تخلیقات سے کیوں کر پہلو تہی کر سکتے ہیں۔ 'انگارے' کی تاریخ ساز اہمیت بلاشبہ اپنی جگہ مسلم ہے، لیکن یہ حقیقت بھی اپنی جگہ محل نظر ہے کہ 'انگارے' کے مصنفین کا فلسفہ حیات ان کی ایک ایک سطر سے عیاں ہے۔ اگر 'انگارے' کے مصنفین کا ایک حد درجہ ریاکار معاشرے سے سابقہ نہ پڑتا اور وہ بلا جواز غیر متناسب ردعمل کا شکار نہ ہوئے ہوتے تو 'انگارے' جیسی کتاب بہت زیادہ وقیع نہ ٹھہرتی۔

بعض تصانیف کی مقبولیت یا عدم مقبولیت مصنفین کی خوبیوں اور خامیوں سے زیادہ قارئین ادب کی فکری سطح اور سماجی مسائل سے آگہی اور ان کے بارے میں کمٹ منٹ کی سطح سے متعین ہوتی ہے۔ 'انگارے' کے ساتھ ہی ساتھ اختر حسین رائے پوری بھی ترقی پسند افکار سے متاثر نظر آتے ہیں۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری اور اردو ادب گزشتہ نصف صدی سے ایک دوسرے کے ساتھ اس درجہ اور ہمہ وقت ہم رشتہ رہے ہیں کہ ان کی ذات میں 'بنگال' اور 'ہندوستان' جدا جدا بھی نظر آتے ہیں اور ایک ساتھ بھی۔ اپنی سوانح عمری 'گرد راہ' میں وہ بنگال کے فیضان کا بھرپور اعتراف کرتے ہیں اور یہ بات کچھ کم اہم نہیں ہے کہ وہ ایک طرف گورکی کے مترجم بھی ہیں اور دوسری طرف قاضی نذرالاسلام کی انقلابی شاعری کے بھی۔

قاضی نذرالاسلام کی شاعری کے اردو ترجمے ہی نے جوش پر یہ حقیقت روشن کی کہ انقلابی فکر اور جاگیردارانہ مزاج ایک دوسرے کے نقیض ہیں۔ الغرض تخلیق کی بازی ہو یا تحقیق کا سودا، اختر حسین رائے پوری ہمیں ایک منزل کے بعد دوسری منزل کچھ اس سرخوشی کے ساتھ طے کرتے ہوئے ملتے ہیں کہ معاً یہ خیال گزرتا ہے کہ کیا اختر حسین رائے پوری کی نسل کے ادیبوں میں کوئی ان سے زیادہ ہمہ جہت شخصیت موجود تھی یا ہے۔ جواب ملتا ہے کہ شاید ایسا نہیں ہے۔ اختر حسین رائے کی شخصیت کے بارے میں غور کرتے ہوئے معاً یہ خیال گزرتا ہے کہ

ترقی پسند تحریک کی گولڈن جوبلی منعقدہ کراچی میں اختر حسین رائے پوری کے بارے میں تحریک کے حوالے سے جملہ اختلافات کیوں بالائے طاق رکھ دیے گئے تھے۔ جب یہ روشن ضمیر اور روشن ذہن شخص گولڈن جوبلی تقریب کے افتتاحی اجلاس کے پریسیڈیم میں شمولیت کے لیے ایک ہاتھ میں عصا تھامے اور دوسرا ہاتھ اپنے ایک پرانے رفیق سید انور کے ہاتھ میں دیے آگے بڑھ رہا تھا تو جدید اردو ادب کے پچاس سال کی تاریخ تھوڑی دیر کے لیے ساکت سی ہو گئی تھی۔ وہ کون سے انقلابات تھے جو اس نابینائی میں پوری طرح روشن نہ تھے۔ اس موقعے پر یہ سوال پیدا ہوا کہ جو وصف اس شخص کو دوسرے معاصرین سے ممیز کرتا ہے وہ یہ ہے کہ اختر حسین رائے پوری کی فکر مسلسل مائل بہ ارتقا ہے۔ 'گرد راہ' میں انھوں نے ترقی پسند تحریک سے اپنے رشتہ موانست اور انحراف کا سچا اور سیدھا گراف از خود پیش کر دیا ہے۔ اختر حسین رائے پوری نے علامہ اقبال کی فکر سے اپنے اختلافی محاکمے پر بعد کے مطالعے کی روشنی میں جس طرح نظر ثانی کی ہے وہ شاید ابھی تک بعض شارحین اقبال پر روشن نہیں ہے جس سے شارحین کی کم نظری کے سوا اور کیا ثابت ہوتا ہے۔ اگر یہ شارحین بعض ہم عصر ادیبوں کے علامہ اقبال کے بارے میں اسی نوع کے رویے کو نظر انداز کرنا چاہتے ہیں اور اختر حسین رائے پوری کو بطور خاص نشانہ ہدف بنانا چاہتے ہیں تو اسے ان کی مجبوری یا اختیار قرار دیا جا سکتا ہے اس نوع کی متعصبانہ روش بورژوا سیاست میں روبہ عمل آتی ہی رہتی ہیں لیکن علم و ادب کے میدان میں اس نوع کے مناظر سوہان روح سے کم نہیں۔

اختر حسین رائے پوری کے نصف صدی پر محیط ادبی کارنامے برصغیر میں روشن خیالی کی تاریخ کا ایک اہم باب ہیں۔ اختر حسین رائے پوری نے گزشتہ چند برسوں میں غیر جمہوری انداز نظر کی یورش سے جس فکری پختگی کے ساتھ مقابلہ کیا ہے اور جس طرح تجزیاتی بصیرت کو غیر تجزیاتی بصارت کا نعم البدل بنایا ہے وہ اپنی جگہ ایک کارنامہ ہے۔ 'گرد راہ' محض ان معنوں میں اردو کے سوانحی ادب میں اضافہ ہی نہیں ہے بلکہ اس کی مدد سے ایک اہم ادیب کی سوانح سے وہ دبیز پردے ہٹا دیے گئے ہیں جن کے ہوتے ہوئے اختر حسین رائے پوری تک رسائی ناممکن تھی۔ کروچے نے اپنی مشہور زمانہ سوانح کے بارے میں لکھا تھا ''میں اپنی سوانح تحریر نہیں کروں گا کہ سوانح تو کسی شخص کی زندگی کا مرقع ہوتی ہے جن کے ساتھ اس نے کام کیا اور وقت گزارا ہوا لوگ ان روداروں کو اس لیے قلم بند کرتے ہیں کہ آئندہ نسلوں کے لیے کچھ اہم حقائق

محفوظ کردیے جائیں۔ ورنہ کہیں وقت کی رست و خیز انھیں محو نہ کردے لیکن میری زندگی کی روداد میں جو چیز محفوظ ہونے کے لائق ہے وہ صرف میری تحریروں کی توقیت اور کتابیات ہے۔ میں نے کسی میدان میں کوئی اور کام نہیں کیا ہے اس لیے مجھے افراد اور اشیا کے بارے میں بہت کم کہنا ہے یا پھر کچھ نہیں کہنا۔ بہر حال میری کوشش ہوگی کہ میں سادہ اور صاف انداز میں اپنے اوپر تنقید کروں یا خودنوشت لکھوں۔ ایک ایسی خودنوشت جس کا جواز یہ ہو کہ وہ علم کے سرمایے میں میری طرف سے کسی اضافے کا باعث ہو سکے۔'' میرا خیال ہے کہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری کی یادداشتیں خودتنقید کے ذیل میں بھی آتی ہیں اور علم کے مشترک سرمائے میں اضافے کا سبب بھی بنتی ہیں۔ اختر حسین رائے پوری نے بھی کروچے کی طرح اس خیال کے پیچھے پناہ لی ہے کہ ہر آدمی علم کے مشترک سرمائے میں اضافہ کرتا ہے۔ انھوں نے حال کی روشنی میں ماضی کو نشانہ تنقید بنایا ہے، لیکن اپنے حال کی روشنی میں مستقبل پر حکم لگانے سے عمداً پرہیز کیا ہے۔ یہی وہ عالمانہ شان ہے جس کی بدولت اب یہ خاصا غیر متعلق کہلائے گا کہ اختر حسین رائے پوری سے اقبال کے بارے میں ان کی جرأت اظہار کا جواب طلب کیا جائے یا ان کے یہاں ترقی پسند تحریک کے بارے میں اتار چڑھاؤ پر لعن طعن کی جائے۔ وہ اپنے پورے وجود کے ساتھ زندگی اور اس کے ارتقائی عمل پر یقین رکھتے ہیں۔ وہ ان گربہ صفت ادیبوں کی صف میں نہیں ہیں جنھیں ترقی پسندوں پر حملہ کرتے وقت اپنے اردگرد بیٹھے ہوئے ہم خیال حضرات کو ترقی پسند گنوانے یا ثابت کرنے کی صرف اس لیے ضرورت پیش آتی ہے کہ بعض حضرات کو مستثنیات میں شمار کرنا بھی تنگ نظر حکمت عملی کا تقاضا بن جاتا ہے۔ سچا ترقی پسند ادیب بنیادی طور پر طبقاتی فکر کے حوالے سے حکم لگاتا ہے۔ وہ ہر نوع کے ظلم و استبداد کا مخالف ہوتا ہے۔ خواہ یہ ظلم و استبداد مذہب، نظریے اور قوم پرستانہ نقطۂ نظر کی آڑ میں ہی کیوں نہ کیا جا رہا ہو۔ ترقی پسند ادیب جائز و ناجائز حب الوطنی اور حد یہ ہے کہ جائز اور ناجائز جنگ تک میں بھی فرق روا رکھتا ہے۔ وہ قرونِ وسطیٰ کے جابرانہ نظام کا صرف اس لیے حامی نہیں ہوسکتا کہ اس نظام کے بدنیت وکلا نے مذہب اور ملک سے جھوٹی اور مفسد 'محبت' کے نام پر جور و استبداد کے لیے 'حیلے' گھڑنے کی خو اپنا لی ہے۔ مقام مسرت ہے کہ اختر حسین رائے پوری کے یہاں کبھی 'فاشزم' کے لیے گوشہ رعایت نکالنے کی کوئی مجبوری نہیں رہی ہے۔ آج کل ہماری صفوں میں درجنوں ایسے ادیب ہیں جو بنیادی طور پر فاشی، غیر جمہوری اور غیر سائنسی فکر کے حامل ہیں۔ یہ لوگ خود کو زیادہ محب وطن

کہلوانے کی آڑ میں جمہوریت اور انصاف پسند طاقتوں کا مذاق اڑاتے ہیں اور اس حقیقت کو فراموش کر بیٹھتے ہیں کہ یہی ان حضرات کا روزگار ہے۔ وہ جس نوع کی حب الوطنی کا دفاع کرتے ہیں اس کے ذریعے ہر دور میں عوام کے جمہوری حقوق پامال کیے جاتے رہے ہیں۔ بہر حال وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ یہ کام اب اس قدر آسان نہیں رہا جتنا کہ اب تک رہا ہے۔

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے بار بار اس نکتے پر زور دیا ہے کہ دوسروں کے نقطۂ نظر کو اس کے خالص جوہر میں نہ دیکھ سکنے کی مجبوری غیر مؤثر غیظ و غضب سے مشابہ ہے۔ آخر یہ کس طرح ممکن ہے کہ ادیب غاصب طاقتوں کے وکیل اور ان طاقتوں کی انسان دشمن تاویلوں کے باج گزار بن جائیں۔ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے پیرانہ سالی کے باوجود انسان دشمن تاویلوں کی باج گزاری کے منفعت بخش پیشے سے جس واضح بیزاری کا ثبوت دیا ہے وہ بعض نکات پر ان سے اختلافات کے باوجود لائق احترام ہے۔ ان کی ذات مصلحت کوشی کے بجائے مصلحت بیزاری کا مرقع ہے اور یہی وہ وصف خاص ہے جس نے آج انہیں ایک ایسے مقام پر لا کھڑا کیا ہے جہاں روشنی ہی روشنی ہے اور جس کا لمحہ آئندہ بہر طور لمحہ موجود سے زیادہ حسین اور طاقت ور ہے۔ یہ اچھی بات ہے کہ پیش آمدہ سچ میں ماضی اور حال کی صداقتیں بھی شامل ہوتی ہیں اور ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری نے ساری عمر اس زندگی اور انقلاب کی حسن کاری کے نغمے گائے ہیں۔

○

(مضامین: محمد علی صدیقی، سنہ اشاعت 1991، ناشر: ادارۂ عصر نو، 592 اے، بلاک ے، شمالی ناظم آباد کراچی، 33)

احتشام حسین کا تنقیدی رویہ تاریخیت، جدلیت اور اقدار شناسی

احتشام حسین کی تنقید نے اردو ادب پر مدتوں راج کیا ہے۔ انھوں نے ہمیں فکر و نظر کے پیمانے ایک ایسے دور میں دیے جب اکثر ادب کے پارکھ صرف لفظوں، مصرعوں اور جملوں کو زبان اور بیان کی باریکیوں کی مدد سے ناپ اور آنک رہے تھے۔ تنقید یا تو محض ذاتی تاثر کی آواز تھی یا پھر صرفی اور نحوی ناپ تول، احتشام حسین نے پہلی بار سنجیدگی اور وقار کے ساتھ ادب کی پرکھ میں چند معروضی پیمانے اختیار کرنے کی آواز بلند کی۔ جی ہاں پہلی بار اس لیے کہ اختر حسین رائے پوری کے 'ادب اور انقلاب' میں چونکا دینے والا لہجہ تو تھا مگر وہ اقبال اور غزل کو فاشی اور ساقتی قرار دے کر کوئی معروضی پرکھ کی میزان قائم نہیں کر پایا تھا اور مجنوں گورکھپوری کا 'ادب اور زندگی' خیالات اور اقدار کا عام منظر نامہ تو پیش کرتا تھا مگر اس منظر نامے سے خود اردو زبان اور ادب کی پرکھ کے اصول نہیں ابھار سکا تھا۔ احتشام حسین کی کوشش تھی کہ ادب کو جانچنے اور آنکنے کی کوئی ایسی معقول یا سائنٹفک میزان تلاش کی جائے جو ذاتی پسند اور ناپسند سے بلند بھی ہو اور فقط زبان و بیان کی خامیاں یا خوبیاں گننے سے آگے ہو۔

جی ہاں، اسی زمانے میں کلیم الدین احمد یہ جملہ لکھ رہے تھے کہ "اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے وہ یا تو معشوق کی موہوم کمر ہے یا ریاضی کا صفر" اور اس اعتبار سے یہ بات اتنی غلط بھی نہ تھی کہ تنقید زمانے اور تخلیق کے درمیان رشتہ قائم کرنے میں بہت زیادہ کامیاب نہیں ہوئی تھی جسے ہم کسی دور کا احساس کہتے ہیں اس کا اس دور کی ادبی سرگرمی سے کیا رشتہ ہوتا ہے؟ آخر تخلیقی روشیں کیوں بدلتی ہیں؟ اور آج کا شعری ذوق کل کیوں تبدیل ہو جاتا ہے؟ شہروں کے تاج

کیوں اتار لیے جاتے ہیں اور گزرے ہوئے کل کے خداوند آج کیوں شہ نشینوں پر اوندھے نظر آتے ہیں؟ کیا محض حادثات ہیں یا ان کے پیچھے کوئی جواز، کوئی تاریخی عمل، کوئی سمجھ میں آنے والی حقیقتیں کارفرما ہیں؟ اور کیا یہ حقیقتیں ہماری ذاتی پسند اور ناپسند سے آگے ہیں۔ احتشام حسین کی تنقید ایسا معروضی پیمانہ تلاش کررہی تھی اس لیے اس تنقیدی لہجے کے پاس چمکتے ہوئے فقرے، جگمگاتے ہوئے جملے اور کڑکتے ہوئے گرجدار فیصلے نہیں تھے۔ خاموشی سے بہنے والی ندی کا وقار تھا جو دھیرے دھیرے متاثر تو کرتا ہے مگر چیختا چنگھاڑتا نہیں۔

احتشام حسین اسی معروضی تنقید کے بانی ہیں۔ ان کے سامنے سوال یہ تھا کہ بقول اقبال، سخن میں سوزِ الٰہی کہاں سے آتا ہے اور اس کا جواب انھوں نے انفرادی اور اجتماعی دونوں سطح کے تخلیقی سرگرمی کو سامنے رکھ کر دیا۔ یہ سوز آتا ہے آگہی کی بدلتی ہوئی کروٹوں سے اور آگہی کی یہ کروٹیں صرف ادب ہی کو متاثر نہیں کرتیں پورے دور پورے زمانے پورے معاشرے کو متاثر کرتی ہیں۔ ہم ادب کے گھروندے الگ سے بنا کر کتنے ہی خوش کیوں نہ ہو لیں مگر یہ سارے گھروندے بنتے ہیں پورے معاشرے کے عقبی زمین پر۔ یہ الگ بات ہے کہ اس عقبی زمین کا رنگ یہاں کچھ اور دکھائی دیتا ہے مگر یہ ہمارے زمانے اور ہمارے دور اور ہمارے معاشرے ہی کی زمین ہے اور بقول آتش:

زمینِ چمن گل کھلاتی ہے کیا کیا

یہ گل بھی محض اتفاقاً نہیں کھلتے ان کے پیچھے بھی دھرتی کی کروٹیں ہوتی ہیں اور ان کروٹوں کو سو فیصدی نہ سہی مگر بہت کچھ ضرور سمجھا اور پرکھا جا سکتا ہے کیوں کہ ان کروٹوں کے پیچھے سماج کی اپنی ضرورتوں کا ہاتھ ہوتا ہے۔ جب تک کوئی نظام سماج کی ضرورتیں پوری کرتا رہتا ہے اس کے ادب پر بھی خیر و برکت کا ہاتھ ہوتا ہے اور براؤننگ کے لفظوں میں صورت کچھ اس طرح ہوتی ہے کہ دنیا میں سب خیریت اور خدا اپنی بہشت میں آرام کررہا ہے مگر جب اس معاشرے میں رہنے بسنے والوں کی ایک بڑی تعداد کی ضرورتیں اس نظام سے پوری نہیں ہوتیں اور وہ پیر تسمہ پا بن کر ہم سب کی گردنوں پر سوار ہو جاتا ہے گلا گھونٹنے لگتا ہے تو یہ گھٹن ادب میں بھی نئی للکار پیدا کرتی ہے۔ تبدیلی کی خواہش جگاتی ہے اور کچھ اس قسم کا آہنگ پیدا ہوتا ہے جسے اقبال نے اس طرح ادا کیا تھا:

گفتند جہانِ ما آیا بتومی سازد
گفتم کہ نمی سازد گفتند کہ برہم زن

(یعنی اس نے پوچھا کہ میری دنیا تجھے راس آتی ہے میں نے کہا نہیں اس نے کہا تو پھر اسے بدل ڈال، درہم برہم کردے۔)

بات صرف اتنی نہیں، درہم برہم کرنے والے کون ہیں انھیں پہچاننا بھی ضروری ہے کیوں کہ معاشرہ بٹا ہوا ہے۔ طبقوں میں اور طبقے بٹے ہوئے ہیں اپنے اپنے اقتصادی مفادوں میں اور یہ طبقے اور ان کے مفاد بدلتے رہتے ہیں اور زندگی کی کتاب ایک سلسلہ ہے کوئی سادہ ورق نہیں کہ نیا صفحہ پلٹا تو پچھلے سارے ورق نظر سے اوجھل کردیے۔ اس کی تو ہر سطر دوسری سطر سے اور ہر صفحہ دوسرے صفحے سے پیوست ہے۔ احتشام حسین نے ادب اور زندگی کو ہمیں ایک سلسلے کے ساتھ پڑھنا اور سمجھنا سکھایا۔

یقیناً ادب ادیب کی تخلیق ہے لیکن ادیب کی ذات کے پیچھے اس کا پورا دور بولتا ہے اور دور ہی کیوں پوری کائنات یا کائنات کا پورا ادراک بولتا ہے اور یہ ذات، یہ دور، یہ کائنات کوئی ایسی مستقل اکائیاں نہیں ہیں جن کی سرحدیں پکی اور نوعیتیں متعین ہوں۔ یہ سب نہ صرف بدلتی ہوئی اکائیاں ہیں بلکہ خود ان اکائیوں کے اندر جدلیت کا عمل جاری ہے۔ ان کے خود دو روپ ہیں جو ایک دوسرے سے دست و گریباں ہیں اور ہر زمانے میں ان کی شکلیں بدلتی رہتی ہیں۔

اس اعتبار سے احتشام حسین کا کارنامہ تاریخی اہمیت رکھتا ہے۔ ایک ایسے دور میں جب بھی ترقی پسند تنقید ٹب کے پانی کے ساتھ بچے کو بھی پھینکے دے رہی تھی اور ماضی کے پورے کارنامے کو ساقط قرار دے کر اس سے منہ موڑنے کے درپے تھی احتشام صاحب نے اسے توازن اور وقار دیا اور اس کی جدلیت کو سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی۔ انھوں نے بتایا کہ یہ ہرگز ضروری نہیں کہ ہم یا تو اقبال پر اس درجہ ایمان لے آئیں کہ ان کی شخصیت اور کارناموں کے درمیان ٹکراؤ کو دیکھنے سے انکار کردیں اور انھیں مثالی فن کار کے تخت پر براجمان کرکے ان کی پوجا شروع کردیں اور نہ ان سے ایسے برگشتہ ہوجائیں کہ فاشسٹ قرار دے کر انھیں ردّی کی ٹوکری میں پھینک دیں۔ تنقید تاج بخشنے اور خلعت اتارنے کا ہی عمل نہیں ہے وہ انسانی ارتقا کو فنی ارتقا سے جوڑ کر دیکھنے کا عمل بھی ہے۔

اور یہیں وہ سوال اٹھا کہ ماضی کی طرف ہمارا تنقیدی رویہ کیا ہو؟ احتشام حسین کا جواب

سیدھا سادہ تھا بلکہ یوں کہیے آج سیدھا سادہ لگتا ہے مگر اس دور میں جب فکر کے نئے زاویے انتہا پسندی کے ساتھ ابھر رہے تھے یہ سیدھا سادہ جواب بڑا دشوار تھا مدتوں بعد تک بلکہ آج تک بھی خود ترقی پسند تنقید جدلیت کو عملی طور پر اپنانے سے گریزاں نہ سہی ناکامیاب رہی ہے ماضی کی طرف کبھی تو ایسا رخ اپنایا جاتا ہے کہ ہر صوفی کے ہاتھ میں ہمیں صرف سماجی انقلاب نہ سہی احتجاج ہی کا علم نظر آنے لگتا ہے اور کبھی غزل کی پوری صنف پر جاگیرداری نشانات ہی دکھائی دیتے ہیں اور اس کی علامتوں کے پیچھے جگمگاتے سماجی شعور سے ہم نظریں چرا لیتے ہیں۔ فانوس ہمیں دکھائی دیتا ہے اور فانوس کے نیچے پڑا ہوا خون کا دھبہ نظر نہیں آتا۔ احتشام حسین نے فنی اور فکری اکائیوں میں یہ کشمکش اور جدلیت کے عناصر دیکھے اور دکھائے اور انھیں کی مدد سے تخلیق اور تاریخ کی کروٹوں کا رخ سمجھا اور سمجھایا۔ احتشام حسین ادب اور سماج کے باہمی رشتے کا خاموشی سے ادراک اور عرفان پیدا کرتے رہے۔

اور یہ لفظ جو آسانی کے ساتھ آج لکھے جا رہے ہیں بڑے دشوار کام کی طرف اشارہ کرتے ہیں کیوں کہ یہ ایک ایسے ملک اور ایسے معاشرے کے ادب کی بات ہے جہاں سماجی تاریخ لکھی ہی نہیں گئی ہے، جہاں تاریخ کے معنی یا تو صرف بادشاہوں کی فہرست کے ہیں یا محض ان کی فتوحات کے یا پھر بقول شبلی:

تمھیں لے دے کے ساری داستاں میں یاد ہے اتنا
کہ عالمگیر ہند وکش تھا، ظالم تھا ستمگر تھا

انگریزوں کی غلامی سونے پر سہاگہ ہوگئی یا کریلا اور نیم چڑھا۔ سماجی تاریخ کے تجزیے کے بجائے تاریخ فرقہ وارانہ جذبوں سے کھیلنے کا ذریعہ بن گئی اور نظریں تاریخ کو بنانے اور بدلنے والے عناصر سے ہٹ کر منافرتوں میں قید ہوگئیں۔ اب ایسے میں ادب کی تفہیم کا کام کیسے ہو۔ ان قوتوں کو کیسے پہچانا جائے جو نئے خیال پیدا کرتی ہیں نئے افکار کے گل بوٹے کھلاتی ہیں اور نئے نظریوں اور نئے پیمانوں کی شکل میں سامنے آتی ہیں۔ احتشام حسین پوری طرح یہ کام نہ کر پائے مگر اس کام کا احساس ضرور دلا گئے۔ اس کا ایک چھوٹا سا نمونہ ہے ان کا مضمون 'غالب کا تفکر'۔ یہاں کھوج ہے غالب کے کلام میں نئے پن کے ماخذوں کی اور یہ کھوج انھیں لے جاتی ہے مشرق و مغرب میں خیالات کے اس لین دین تک جو غالب کے دور میں جاری تھا اور جس نے کلکتے میں ایک نئے شعور اور ایک نئے تمدن کی داغ بیل ڈالی تھی۔ وہ فتوے

صادر نہیں کرتے مگر پہلی بار غالب کے فکر و فن کے رشتے ان آگاہیوں کی چاپ سے جوڑ کر سمجھنے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔

احتشام حسین کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ اردو تنقید کو اقدار سے روشناس کرایا۔ انھوں نے بتایا کہ تنقید محض گزرتے موڈ اور بدلتے مزاج کی پرچھائیں نہیں ہے وہ اقدار شناسی ہے محض قدر شناسی نہیں۔ وہ صرف انعام بانٹنے یا بقول مشتاق احمد یوسفی جوئیں نکالنے کا عمل نہیں ہے اس کا رشتہ اپنے ہی زمانے سے نہیں بلکہ ماضی کی زندہ روایات کی بھی ان آگاہیوں سے جڑا ہوا ہے جو ہمارے رگ و پے میں لہو کی طرح جاری و ساری ہیں اور یہ سب کڑیاں مل کر جنم دیتی ہیں چند اقدار کو اور یہ اقدار ہی ادب میں نئے تصور، نئے احساس اور نئی دھڑکنیں جگاتے ہیں اور سچی تنقید کی نظر اس موڑ پر بھی رہتی ہے جہاں اقدار سازی کا یہ عمل اقدار اور افکار ہی میں نہیں فن اور کیفیت میں ڈھلتا ہے۔ یہ سیدھا سادہ عمل نہیں ہے اور خود اس عمل کے دوران مختلف قوتیں مختلف طبقے اور مختلف نظام ایک دوسرے سے ٹکراتے ہیں اور اس عمل کی لگام اپنے ہاتھ میں لینے کی کوشش بھی کرتے ہیں اور تاریخی طاقتوں سے نبرد آزمائی بھی کرتے ہیں اور یہ نبرد آزمائیاں کہیں برملا کہیں ہزار پردوں میں چھپ کر ادب اور فنونِ لطیفہ میں نئے نئے نقش و نگار کی شکل میں سامنے آتی ہیں۔

احتشام صاحب کی زندگی کا آخری دور تھا جب وہ ان قوتوں کی کارفرمائی کو بے حجاب اور بے نقاب ہوتا دیکھ رہے تھے اور نئے تیشے اور نئے کوہ کن لکھ رہے تھے وہ لکھ رہے تھے کہ:

> ''بہت سے جدید نظم نگار چند مبہم نا تراشیدہ فنی مفروضات کے نام پر ایسی راہوں پر چل پڑے ہیں جو صرف انھیں نظر آتی ہیں وہ کسی کو اپنے ساتھ نہیں لینا چاہتے۔ کسی کو اپنے تجربے میں شریک کرنا نہیں چاہتے وہ قومی زندگی سے اپنی تہذیبی اور سماجی قدروں سے انسانی زندگی کے عام مسائل سے، کسی مخصوص تصورِ حیات سے کوئی واسطہ نہیں رکھنا چاہتے۔''

اور وہ یہ بھی دیکھ رہے تھے کہ یہ سب کچھ محض اتفاقی نہیں ہے۔ آج یہ یلغار ادب اور اقدار پر پہلے سے کہیں بھرپور ہے اور احتشام صاحب کے کارناموں کی اہمیت اور افادیت کو اور بڑھا دیتی ہے۔ احتشام صاحب کے ان الفاظ کو اب دو دہائیاں گزر چکی ہیں۔ ان بھٹکے ہوئے نوجوانوں میں بعض تھک ہار کر بیٹھ رہے ہیں۔ بعض نے نئی سمتیں پا لی ہیں لیکن ادب کو آج

ظلمت پرستی، تفرقہ پسندی اور استبداد کی آمریت سے نئے خطرے درپیش ہیں، اور احتشام حسین کی تنقیدی وراثت ہمیں نئی راہوں کی جستجو میں مدد دے سکتی ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ احتشام صاحب کی تنقیدی فکر اور طریقِ کار کو ہم مثالی بنا کر اس کی پوجا شروع کر دیں جہاں ان کے کارناموں کا اعتراف ضروری ہے وہاں ان کے تنقیدی افکار اور تنقیدی محاکموں کے چھان پھٹک کی ضرورت ہے اور یہی اچھے ادیب کی پہچان ہے کہ وہ الماری کے سب سے اونچے خانے پر جزدان میں لپیٹ کر رکھے جانے سے انکار کرتا ہے اور ہر دور میں پڑھنے اور سوچنے والوں کو للکارتا ہے۔ نئے خیالات اور نئے تصورات کی طرف لے جاتا ہے اور اس اعتبار سے احتشام صاحب آج بھی ہمارے درمیان زندہ ہیں ان کے خیالات اور افکار آج بھی نئے سرے سے ہمیں دعوتِ فکر دے رہے ہیں۔ بقول مجروح:

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرم سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقشِ پا کہ دلیل راہ گزر نہ ہو

○

(طرز خیال: پروفیسر محمد حسن، سنہ اشاعت: 2005، ناشر: اردو اکادمی دہلی)

ممتاز حسین اور نظری مسائل اساس تنقید

ترقی پسندوں میں نظریاتی شدت پسندی سے گریز کرتے ہوئے نظری مسائل کی جانب توجہ دینے والوں میں نمایاں نام ممتاز حسین کا ہے۔ انھوں نے ادب کو بیک وقت سماجی مسائل اور جمالیاتی تقاضوں کی اساس پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ترقی پسندوں نے شعریات کے مسائل پر توجہ بہت کم دی۔ انھوں نے شعریات کے مسائل پر قلم اٹھا کر ترقی پسند تنقید میں اپنی انفرادیت قائم کی ہے۔ شعریات کے مسائل پر براہ راست انھوں نے نہیں لکھا۔ شاید یہ اس عہد کے ہنگاموں میں ممکن بھی نہیں تھا۔ انھوں نے حالی کو مرکز بنایا اور حالی نے شعریات کے جن اصولوں کی طرف ہمارے ذہن کو متوجہ کیا تھا، ان کے توسط سے انھوں نے اپنے نظری تصوارت کو ہویدا کیا۔ ایک مضمون استعارے پر لکھا لیکن اس سے قبل 'نثر معلّی' کے تحت زبان کی ساخت، اس کی شکست و ریخت اور اس کے نئے نئے پیراہن کی بحث میں تشبیہ سے تمثیل اور تمثیل سے استعارہ اور اس کے تخلیقی نظام کے مسئلوں پر ذہن کو مرکوز کیا ہے۔ وہ مارکسی نقطۂ نگاہ کے باوجود جمالیاتی وفور پر یقین رکھتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ ان کی تحریر پڑھتے ہوئے الجھن ہوتی ہے نہ دم الٹتا ہے۔

زبان کے مجازی نظام تک پہنچنے سے قبل زبان کی اساس اور اس کی عصری معنویت پر غور کرتے ہوئے انھوں نے تمدنی ضروریت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ آج ہم محمد حسین آزاد کی زبان پر فخر تو کر سکتے ہیں کہ یہ بھی بات کہنے کا ایک ڈھب ہے لیکن اگر یہ سوچ لیں کہ اسی ڈھب پر ہم دیگر علوم یا اپنے تمام مسائل کا اظہار کر لیں گے تو مایوسی ہوگی۔ ممتاز حسین کے خیال سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ ہمارے یہاں بہت سے علوم کے فکری اور لسانی سانچے نہیں رہے ہیں اور علوم کو ہمیشہ انشائے لطیف یا افسانوی روپ میں پیش نہیں کیا جا سکتا۔ زبان بذات خود استعارہ

ہے اور اس کی تعمیر مردہ استعاروں کی لاشوں پر ہوتی ہے۔ فکر کا قرینہ اپنے ساتھ اظہار کا وسیلہ در پیرایہ بھی لے کر آتا ہے۔ آج تخیل کے ہمراہ تعقل بھی ہے جو روح عصر کو سمجھنے اور سمجھانے میں کمک پہنچا رہا ہے۔ زبان ترسیل و ابلاغ میں داخلی و خارجی حوالے رکھتی ہے۔ اس لیے کہ محض خارجی یا صرف داخلی حوالہ کچھ نہیں ہوتا۔ معنی کی جستجو زبان کے دونوں پہلوؤں کا اثبات ہے۔ زبان کی بحث میں تمثیلی پیرایے اور سادہ بیانی کے درمیان ٹھہر کر وہ غور کرتے ہیں۔ وہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ جان لیوہ سادگی اشاروں اور کنایوں میں ہے اور الفاظ کی دلربائی اس کے لغوی مفہوم میں کم اور مجازی مفہوم میں زیادہ ہے۔

ممتاز حسین نے زبان کی تمدنی ضروریات اور تخلیقی وجدان کے ضمن میں استعارے کو زبان کے خلیے (Cell) سے تعبیر کیا ہے اور 'رسالہ در معرفت استعارہ' لکھ کر زبان کی تخلیقی نمو، علامتی پیکروں اور محاوروں کی اساس کو ادبی اساس سے ہم رشتہ کیا ہے۔ لفظ و معنی کے مباحث قائم کیے ہیں جس کی روح 'انقلابی استعارہ' ہے۔ اس اصطلاح کی اصل تک پہنچنے کے لیے وہ عقل، جذبہ اور احساس کو ممیز کرتے ہیں۔ ان کی وحدت تک رسائی کے سبب وہ یہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ عقل و حواس مل کر ہی کسی شے کے علم کو بامعنی بناتے ہیں۔ تعقل اور تخیل کے امتزاج کا یہ مطلب نہیں کہ سائنس اور آرٹ کی تمیز ختم ہو جائے گی۔ زندگی مجموعۂ اضداد ہے۔ فرد کا تصور کائنات اور معاشرے کی اجتماعی فکری ساخت کا تسلسل زندگی کو رنگا رنگی عطا کرتا ہے۔ اسی تنوع میں ممتاز حسین استعارے کی اساس ڈھونڈتے ہیں۔ زبان کے تخلیقی کردار میں استعارے کی معنویت پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے حقیقت کی یافت کو مرکزی نکتہ تصور کیا ہے۔ استعارے کی فطری لہروں کو سادگی و پرکاری میں دیکھتے ہوئے انھوں نے استعارہ در استعارہ اور گہرے ابہام کو فن پارے کے فطری پن میں مخل قرار دیا ہے۔ اصل میں ان کی پوری تھیوری انسان دوستی کے ترقی پسندانہ رویوں کی مرہون منت ہے۔ اسی لیے وہ مردہ استعاروں کو استعمال کرنے اور ان میں تازگی پیدا کرنے کے بجائے نئے استعاروں کی تخلیق پر زور دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ شعر کی موسیقیت میں بھی وہ فطری لہر تلاش کرتے ہیں۔ ان کا یقین ہے کہ شعر کی موسیقی بھی حقیقت تک رسائی میں معاون ہے۔ شعر کا اصل مقصد ان کے نزدیک جذبات کو چھونا اور سچائی کو منکشف کرنا ہے، نہ کہ باجے گاجے کے ساتھ کسی مردہ خیال کا جلوس نکالنا ہے۔

ممتاز حسین کا سب سے اہم کارنامہ 'حالی کے شعری نظریات: ایک تنقیدی مطالعہ' ہے جس

میں انھوں نے نہ صرف حالی کے تصورات پر بحث کی ہے بلکہ ان تصورات کے مراجع پر بھی انھوں نے توجہ دی ہے۔ اس ضمن میں ارسطو، ورڈسورتھ، کولرج، پال ورلین، گولڈ اسمتھ کے نظریات شعر سے گفتگو کو سلسلہ عطا کیا ہے۔ شاعری کی تعریف، وزن کا تصور، شاعری اور موسیقی جیسے موضوعات پر ان کا ارتکاز مغربی و مشرقی حوالوں کی روشنی میں ہے۔ جس کے سبب افہام و تفہیم میں صفائی اور گہرائی پیدا ہوگئی ہے۔

حالی اردو میں پہلے نقاد ہیں جنھوں نے شعر کی ماہیت پر بحث کی اور بنیادی سوالات قائم کیے۔ شاعر کے لیے انھوں نے جن تین شرائط [تخیل، مطالعہ کائنات اور تفحص الفاظ] کا ذکر کیا، ان میں پہلی شرط 'تخیل' ہے۔ 'تخیل' کا عنوان قائم کر کے انھوں نے اس پر کچھ تفصیلی گفتگو کی۔ وہ انگریزی سے واقف نہ تھے۔ کسی سے سن سنا کر یا ترجمہ کرا کے انھوں نے انگریزی متون سے استفادہ کیا تھا۔ ان کی تنقید کا ڈھانچہ مشرقی بنیادوں پر ہے۔ مغربی میزان سے ان کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ یہی بڑی بات ہے کہ تخیل پر انھوں نے قلم اٹھایا۔ جب اصل ماخذ تک ان کی رسائی تھی ہی نہیں تو ان سے ہم کیوں تقاضا کریں کہ وہ بھی تخیل کی وہی تعریف کریں جیسی کولرج نے کی ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ Fancy اور Imagination میں وہ فرق نہ کر سکے۔ وہ Imagination کی اصطلاح سے تو واقف ہیں، لیکن Fancy کی اصطلاح سے واقف نہیں۔ اسی لیے کہیں بھی ان کی تحریر میں یہ لفظ نہیں ملتا۔ کولرج کی طرح وہ تخیل کی درجہ بندی بھی نہیں کرتے۔ ممتاز حسین لکھتے ہیں کہ "حالی نے جو کچھ تخیل کی تعریف سے متعلق لکھا ہے اس کا اطلاق فینسی پر ہوتا ہے، نہ کہ تخیل یا امیجنیشن پر۔" ممتاز حسین نے حالی پر مغربی افکار کے اثرات پر بہت اچھی کتاب لکھی ہے، لیکن ان کے مذکورہ بیان سے ہر ذی نظر اختلاف کرے گا۔ تخیل کی تعریف حالی یوں کرتے ہیں:

> وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے۔

تخیل کی اس تعریف کو کلیم الدین احمد نے بھی سراہا ہے۔ کولرج اسی کو ثانوی تخیل [Secondary Imagination] سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

> It (Secondary Imagniation) dissolves, diffuses, dissipates, in order torecreate. [B.L,P.202,CH-XIII,Vol- I]

مذکورہ بالا حالی کی تعریف تخیل کی ہے، فینسی کی نہیں۔ اس لیے ایسا نہیں ہے کہ انھوں نے تخیل کے نام پر محض فینسی ہی کی تعریف کی ہے۔ البتہ یہ درست ہے کہ فینسی کو بھی انھوں نے تخیل ہی سمجھ لیا ہے۔ تخیل کی تعریف میں انھوں نے کولرج سے استفادہ کیا ہے۔ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انھوں نے تخیل کے لیے 'Imagination' ہی کا لفظ کیوں استعمال کیا؟ پھر سادگی، اصلیت اور جوش کی تعریف کرتے ہوئے انھوں نے جس 'یوروپین محقق' کا ذکر کیا ہے، وہ کولرج ہی تو ہے۔ اس باب میں ممتاز حسین کی کتاب 'حالی کے شعری نظریات: ایک تنقیدی مطالعہ' اور شمس الرحمٰن فاروقی کے مضمون 'سادگی، اصلیت اور جوش' [مطبوعہ: ماہنامہ 'اوراق'، لاہور، 1990، مدیر: وزیر آغا] کو دیکھا جا سکتا ہے۔ اس 'یوروپین محقق' کی تفصیل ممتاز حسین نے مدلل پیش کی ہے۔ حالی اور کولرج کے اقتباس میں انھوں نے خیالی مماثلت بھی دکھائی ہے لیکن ان کی یہ رائے درست نہیں کہ حالی نے تخیل کی تعریف میں صرف کولرج اور ورڈسورتھ ہی کے خیالات دہرائے ہیں۔ حالی کے یہاں کولرج کی کچھ ترجمانی ضرور ہے، ترجمہ نہیں ہے۔ پہلی بات تو یہ ہے کہ کولرج نے تخیل کی جو تعریف کی ہے، وہ حالی تک من و عن یا صحیح صورت میں نہیں پہنچی۔ دوسری بات یہ ہے کہ انھوں نے جو کچھ اخذ کیا، اسے من و عن نہیں لکھا۔ ورنہ جس طرح انھوں نے ملٹن کا نام لیا ہے، اس ضمن میں کولرج کا نام بھی ضرور لیتے۔ جب ان کے ذہن میں کولرج کی تعریف کا خاکہ ہی صاف نہیں تھا تو ہم کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ تخیل کی پوری تعریف ان کے ہاں کولرج ہی سے مستعار ہے۔ اگر کولرج کی تعریف کی بنیاد پر انھوں نے اپنی عمارت تعمیر کی ہوتی تو جس طرح وہ Imagination کا لفظ استعمال کرتے ہیں، اس حصے کی بنیادی اصطلاح Fancy کا بھی ذکر کرتے۔ دیگر اصطلاحات کا بھی ذکر کرتے۔ اس لیے استفادہ کرنا اور چیز ہے، ہو بہو خیالات لے لینا اور بات ہے۔ حالی نے کولرج کی تعریف کو جس قدر سمجھا، اسے مشرقی تصورات سے ہم آہنگ کیا اور اپنے شعور کی روشنی میں تخیل کی تعریف متعین کی۔

اس طرح شاعری اور وزن، شعر اور تخیل، نیچرل شاعری اور اخلاق کے ابواب میں ممتاز حسین نے نہایت سنجیدگی سے مختلف پہلوؤں کو علمی استدلال کی میزان پر دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ اردو میں حالی کی شعریات اور اس کے مغربی مآخذ پر کسی نے اس قدر عرق ریزی سے کام نہیں کیا جس قدر انھوں نے کیا ہے۔ انھوں نے ایک مضمون 'حالی۔ اردو کا پہلا نقاد؟' بھی لکھا ہے جس میں انھوں نے شیفتہ اور آزاد کو مذاق سخن کا نقاد کہا ہے۔ حالی کو پہلا اور اہم نقاد اس لیے

کہا ہے کہ حالی نے شاعری کو ایک سماجی قوت کے بطور تسلیم کیا ہے۔ شاعر اور شعری تخلیق کی نفسیات کی کھوج میں غوطہ زنی کی ہے جس سے قدیم تنقیدی ادب بالکل بے نیاز تھا۔

ممتاز حسین نے حالی کے علاوہ غالب، یگانہ، اقبال، حسرت، فیض، فراق، راشد، مجاز، جوش، فانی وغیرہ جیسے شعرا، اور پریم چند، منٹو، خدیجہ مستور وغیرہ جیسے فکشن لکھنے والوں اور کچھ ناقدین پر بھی قلم اٹھایا ہے۔ معاصر فکریات ورجحانات اور ادب کے خارجی وداخلی مسائل کو اپنی ترجیحات کی روشنی میں سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کی فکر قاری پر مسلط نہیں ہوتی اور نہ وہ شعوری طور پر ایسی کوشش کرتے ہیں۔ تحریر اپنی تاویلات میں کروٹ بدلتی ہے اور قاری بھی اختلاف واتفاق کی راہوں سے گزرتا ہے۔ انھوں نے تنقید کے چند بنیادی مسائل پر گفتگو کرتے ہوئے متن کی ساخت میں اس کے خارج وداخل کے حوالوں کو نشان زد کیا ہے۔ جس کے سبب مواد اور ہیئت کا مسئلہ سامنے آتا ہے۔ انھوں نے ہیئت کو غیر اہم نہیں جانا لیکن ترقی پسند نظریے کے تحت ہیئت پر مواد کو ترجیح دی۔

ممتاز حسین نے شعری تصورات کو سائنسی تجربات کے پہلو بہ پہلو دیکھنے کی کوشش کی ہے اور حقیقت کو تخئیل سے مملو قرار دیا ہے۔ اس لیے کہ حقیقت مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ ادبی حقیقت رمز وایما کے پیرایے میں جلوہ نمائی کرتی ہے۔ سائنس شعر کی ضد ہے۔ ایسا اس لیے کہا جا رہا ہے کہ شعر استدلال کے بجائے، انبساط مقتضائے حال اور بصیرتوں کی آماجگاہ ہے۔ دنیا جس تیزی سے بدلی ہے اس میں معقولیت اور سائنسی ایجادات کا بڑا دخل ہے۔ آج ہم اکیسویں صدی میں سانس لے رہے ہیں۔ یہ عہد شکست وریخت کا المیہ ہے۔ معاشرتی تخریب کاری ذہنوں میں ہیجان پیدا کر رہی ہے۔ انسانیت سوز گھناؤنی حرکتیں تشدد کو راہ دے رہی ہیں۔ عسکریت، سازشی جارحیت اور بے پناہ علمی صلاحیتیں انسانیت کی بیخ کنی کے لیے تیار ہیں۔ بے حسی نے دردمندی کے جذبات کو مغلوب کر لیا ہے۔ سماج دشمن عناصر اور جنگی جنونیوں کے یہاں انصاف کے لیے کوئی جگہ نہیں نت نئے جوہری تجربات کے بھیانک، مکروہ اور بعید از قیاس انجام کی فکر کس کو ہے؟ مختلف ممالک کی خانہ جنگیاں تہذیبوں کو غارت کر رہی ہیں۔ نام نہاد روشن خیالی کتنی کھوکھلی ہے، اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ آج بھی ایک بڑا طبقہ دانے دانے کا محتاج ہے۔ علم کی روشنی سے محروم ہے۔ طبی سہولتوں کی عدم دستیابی کے سبب گھٹ گھٹ کر مرنے پر مجبور ہے، اور حکمراں طبقہ بنیادی مسائل سے نظریں چرا رہا ہے۔ مذہب کی آڑ میں

نفرت، تنگ دلی، بغض و عناد، تعصب، رجعت پسندی اور رسمیات کا سہارا لے کر صالح اور مثبت سماجی کردار کو مجروح کیا جا رہا ہے۔ ترقی پسندی اور روشن خیالی کے باوجود پوری دنیا میں ذات پات، رنگ، نسل، زبان اور قومیت کی تفریق بے ایمانیوں، ناانصافیوں اور تشدد کو فروغ دے رہی ہے، جس کے باعث احساسِ کم تری اور احساسِ برتری دونوں کو استحکام حاصل ہوا ہے۔ آج انسانیت انتشار اور بحران کی شکار ہے۔ یہ انتشار خارج میں بھی ہے اور باطن میں بھی، بلکہ یہی عالم گیر مظہر ہے کہ آج کا فرد نوع بہ نوع ذہنی، جذباتی اور نفسیاتی پیچیدگیوں میں گھرا ہوا ہے، اور مہذب دنیا سیاسی، سماجی، تہذیبی، اخلاقی اور ذاتی قدروں کا نیا نظام مرتب کر رہی ہے۔ ہر تجربہ گونا گوں استفسارات کا اسیر ہے۔ مشینوں کی بے درد حکومت احساسِ مروت کو تار تار کر رہی ہے۔ رفتہ رفتہ دنیا 'عالمی گاؤں' میں تبدیل ہوتی جا رہی ہے۔ ممتاز حسین نے تہذیب کے انھی مسائل پر قلم اٹھایا ہے کہ تبدیلیاں کس طرح تمدن کا ایک نیا خاکہ تیار کر رہی ہیں۔ کلچر اور قومیت کے مسئلے میں شعر و ادب کی سبقت، سائنسی ایجادات کے سامنے تخلیق کی قوت اور مادی ضرورتوں کے طوفان میں روحانیت کی تلاش ان کے نزدیک آج کے انسان اور ادب کا مرکز ہونا چاہیے۔ ادبی جمالیات خارجی وسائل کو پس پشت ڈال دیتی ہے۔ باطنی منطقوں کی دریافت اس کا اصل مقصد ہے۔

ممتاز حسین نے نوآبادیات کی سائکی کو اس عہد کے تغیرات اور مذہبی مضمرات کی روشنی میں دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ 'ہمارا کلچر اور ادب' کے تحت انھوں نے اٹھارہ سو ستاون سے قبل کی صورت حال کو ان چیلنجز کے ساتھ بیان کیا ہے جس میں قبول اور رد قبول کا مسئلہ شد و مد کے ساتھ سر اٹھا رہا تھا۔ ذہنی، روحانی، مذہبی اور فکری اقدار پر زمانے کے انقلابات سایہ دراز کر رہے تھے۔ ایسے میں تبدیلیوں کو قبول کرنا آسان نہ تھا۔ ممتاز حسین نے سرسید تحریک، اس عہد کی روشن خیالی اور اپنے رنگ میں رنگ کر ذہنی غلام بنانے کی نوآبادیاتی سازشوں کو قومی اور ادبی زاویوں سے سمجھایا ہے۔ اسی طرح انھوں نے تہذیبی جدو جہد اور قومی زندگی میں علاقائی کلچر کی اہمیت پر بھی گفتگو کی ہے۔

فن شخصیت کا اظہار ہے یا اس سے فرار۔ اس ضمن میں ممتاز حسین نے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے اختلاف کرتے ہوئے فن کو شخصیت کا ناقابل تقسیم جز وتسلیم کیا ہے۔ مشہور قول ہے: Style is the man۔ موصوف کا خیال ہے کہ اسٹائل کا ترجمہ اسلوب موزوں ترین نہیں ہے۔

اسلوب کہنے سے ہر جگہ اسٹائل کا مفہوم پیدا نہیں ہوتا۔ انھوں نے اسٹائل کی مختلف قسمیں بتائی ہیں اور شخص سے شخصیت تک کے سفر کا اپنے طور پر جائزہ لیا ہے۔ ان کے یہاں نظم، غزل، داستان سے ناول اور ناول سے افسانے تک کے مزاج کو مختلف فن کاروں کے متون کی بنیاد پر سمجھنے سمجھانے کی بامعنی کوشش ملتی ہے۔ ان کا ادبی شعور قاری کی بصیرتوں کو انگیز کرتا ہے اور نقد حرف متن کو وقار عطا کرتا ہے۔ وہ ترقی پسند تو تھے لیکن انھوں نے ترقی پسندی کے فیشن زدہ اصولوں، ضمنی اور فروعی مسائل میں الجھنے کے بجائے متن کی تخلیقی اساس، شعر کی شعریت اور خارج و داخل کے امتزاج پر ابہام و تفہیم کی عمارت تعمیر کی۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کلاسکی ادب کی طرف مائل ہوگئے اور خسرو، غالب، حسرت، اقبال یگانہ اور فانی جیسے شعرا پر انھوں نے قلم اٹھایا۔ ان کا مزاج کلاسکی تھا، لیکن انھوں نے اپنی آنکھیں ہمیشہ کھلی رکھیں تاکہ معاصر منظرنامے کے بہاؤ سے بے خبر نہ رہیں۔ ان کے دیگر ترقی پسند معاصرین بھی اخیر میں کلاسکی ادب کی طرف راغب ہوگئے۔ اس لیے کہ ان کا خمیر کلاسکی مطالعے سے ہی اٹھا تھا۔ یہی سبب ہے کہ تفہیم ادب کے عمل میں ممتاز حسین کی ترجیح بشر دوستی اور ترقی پسند فکر پر ہونے کے باوجود وہ فن کے تقاضوں سے کبھی صرف نظر نہیں کرتے۔ یہی وہ چیز ہے جس نے ان کی تنقید کو دوسرے ترقی پسند نقادوں کے مقابلے میں ایک اعتبار انگیز معیار بھی عطا کیا ہے۔

محمد حسن اور ادارہ جاتی تنقید مخالف تنقید

تنقید اپنی ہر کوشش میں خود تفہیمی کا عمل ہے۔ خود تفہیمی کا عمل جب کسی متن کی راہ لیتا ہے تو اس عمل میں دوسرے کی شمولیت کی اور بہت سی راہیں وا ہو جاتی ہیں۔ جس چیز نے ہمارے ادراکات سے گزر کر ایک نئے تصور کی شکل اختیار کرلی ہے۔ ضروری نہیں کہ دوسرے کے لیے بھی وہ قابل قبول ہو۔ دوسرے کے تجربات کے کُرے میں اس کے درجے کا تعین کرنے کا کام تنقید نہیں کرتی۔ کیوں کہ خواہ وہ کوئی تخلیقی متن ہو، دنیا ہو یا چیز انسانی شعور سے آزاد نہیں ہے۔ شعور ہمیشہ کسی چیز کا شعور ہوتا ہے اور اس کا رخ اندر کے بجائے باہر کی طرف ہوتا ہے۔ یہ طے کرنا بہت مشکل ہے کہ دماغ کس طرح باہر کے معروضات کا علم حاصل کرتا ہے۔ اس تصور پہ بھی بحث کی گنجائش ہے کہ چیزوں میں جوہر ہے یا خالص ادراک میں چیزوں کا جوہر ہے۔ تخلیقی متن اور اس کے واضح اور ناواضح سروکاروں کے وسیع تر تناظر پر کوئی بھی بحث ذہن و وجدان کی تفہیمی نفسیات سے پہلو بچا کر آگے نہیں بڑھ سکتی۔ 1936 کے بعد ہماری تنقید میں تفہیم کے کئی اسالیب وضع ہوئے۔ ان میں بیش تر مغربی نظریات کی راست و نا راست خوشہ چینی پر مبنی تھے۔ یہ سلسلہ تو حالی سے چلا آرہا تھا، حالی ایک نظریہ ساز تھے، حالی کے بعد تشریح نے نظریہ سازی کی جگہ لے لی۔ ترقی پسند نقاد ہی تھے جنھوں نے فلسفیانہ تنقید کی بنیاد رکھی اور ادبی مطالعے کو لسانی اور اسلوبی مطالعے کے تنگنائے سے نکال کر ایک ایسی دوسری راہ پر ڈالنے کی سعی کی جو پہلے کی نسبت زیادہ کشادہ اور زیادہ امکان افزا تھی۔ 1936 سے قبل تقابل (جس کا ایک محدود عمل تھا) اور درجہ بندی کو ایک بلند کوش آلے کے طور پر کام میں لیا جاتا تھا جس میں خود اطمینانی کی نسبت خود فریبی کا شائبہ زیادہ نظر آتا ہے۔ نظریہ سازی کی ایک دوسری مثال میراجی اور ان کے بعد حسن عسکری نے قایم کی تھی جس کے اپنے حدود تھے۔

○○

ترقی پسند تنقید میں معروضات کے دائرے کو وسیع کرنے کی کافی اہلیت تھی۔ اس نے متن سے intimacy یعنی یکجائیت بھی پیدا کرنے کی کوشش کی اور تفہیم کے عمل میں ان بہت سے عوامل پر بھی نگاہ رکھی جو تاریخ، تہذیب اور انسانی رشتوں کے ساتھ خصوصیت رکھتے ہیں۔ تنقید کے خود کلامیے پر یہ پہلی ضرب تھی۔ ترقی پسند تنقید کی وہ پہلی نسل جو احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین کے ناموں سے وابستہ ہے۔ زبان، اور بالخصوص کلاسیکی شعری زبان کے رموز اور اس کے سانچوں سے بڑی حد تک آگاہ تھی۔ زبان کو انھوں نے سماجی ڈسکورس کے طور پر اخذ کیا تھا۔ اس لیے شعری زبان کی لطافتوں پر کم توجہ کی گئی اور انسان کی صورتِ حالات یا ان اجبار کو زیادہ زبان دی گئی جو انسان ہی نہیں فن کی تقدیس پر بھی بری طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ فن، انسان کی توفیق اور انسان کی بہترین تخلیقی جستجوؤں کا اقرار ہی نہیں تعبیر بھی ہے۔ اسی معنی میں نہ تو وہ مقصود بالذات ہے اور نہ خود پر اکتفا کرنے والی کوئی چیز۔ بعد کے ترقی پسند نقادوں نے اسی معنی میں ادبیت کی تعریف کا تعین کیا۔ نظریاتی مباحث سے الگ ہٹ کر ترقی پسندوں کی عملی تنقید کی مثالوں میں ادبیت، تخلیقی متن کی اندرونی روح کا نام ہے۔ عمر کے آخری پڑاؤ پر ممتاز حسین اور سردار جعفری کے مطالعوں میں اس تڑپ کو بخوبی محسوس کیا جاسکتا ہے جو کلاسیک کو از سرِ نو اور قدرے آزادانہ منطق کے طور پر سمجھنے سے عبارت ہے۔

○○

ممتاز حسین، مجنوں گورکھپوری، عبدالعلیم، محمد حسن اور قمر رئیس کی اطلاقی تنقید میں ایک مستقل تناؤ کی کیفیت بھی ملتی ہے۔ سردار جعفری کے یہاں بھی یہ تناؤ نمایاں ہے۔ تخلیقیت کی ان داخلی اور بے نام قوتوں کا انھیں بخوبی احساس ہے، جن پر باہر سے کوئی حد نہیں قایم کی جاسکتی۔ تخلیقیت کی اپنی لے اپنا ردم، اپنی نفسیات ہوتی ہے، جو ہمیشہ مصنف کے منشا اور ارادے یا intention کی راہ میں مانع بھی آتی ہے اور اسے بے دردی سے تہس نہس بھی کرتی رہتی ہے۔ ان حضرات نے نظریے اور بالخصوص، رکسی نظریے کا جب بھی اطلاق کیا ہے وہاں فن کے اپنے جمالیات کے تقاضوں کی نشاندہی بھی کی ہے اور ان کی ناگزیریت سے انکار بھی نہیں کیا ہے۔ فن کے جمالیاتی تفاعل کے ایسے بہت سے پہلو ہیں جنھیں کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ اسی طرح قاری اور قاری کی اخذ وقبولیت کی سطحوں میں بھی افتراق کی کئی صورتیں واقع ہوتی ہیں۔ تاثر کی معیار بندی

اور ضابطہ بندی بھی بعید از امکان جیسی چیز ہے۔ مارکس اور اینگلز نے ایسکائلس، سروانٹے، شیکسپیئر، گیٹے، ہائنے، یا بالزاک کے فن میں جن گہرے تخلیقی رموز کا عرفان کیا تھا اور ان میں جو ایک قسم کی یکجائیت یا intimacy کا انھیں احساس ہوا تھا، اس کے کئی نام تھے۔ اسی کے پہلو بہ پہلو یونانی فن سے جس قسم کی جمالیاتی طمانیت و فرحت کا مارکس نے تجربہ کیا تھا اسے مادّی حالتوں سے آزاد قرار دینے کے باوجود وہ اپنے ان تاثرات کی مزید کوئی تعبیر نہیں پیش کر سکا۔ تا ضرور ہے کہ مارکس اور اینگلز دونوں ہی کسی بھی فن میں مقصد کو مشن کے طور پر نمایاں کر کے پیش کرنے کے خلاف تھے۔ ان کا اصرار تھا کہ ایسی چیزوں کی اس طور پر اندر سے نمو ہونی چاہیے کہ وہ فطری محسوس ہوں۔ گویا مارکسزم ہی سے ایک راہ مارکسی ادارہ بندی کے خلاف بھی جاتی ہے خود مارکس نے ایک گفتگو میں کہا تھا کہ وہ مارکس ہے مارکسسٹ نہیں۔

OO

ہمارے ترقی پسند نقادوں کے بیش تر مساعی مارکسزم کی ادارہ بندی میں ضایع ہوتی رہیں، جب کہ انھیں کے عہد عروج میں ان نو مارکسیوں کی ایک پوری کھیپ سامنے آ چکی تھی جو ادارہ بندی کی سخت مخالف تھی۔ ادارہ جاتی مارکسی، فرد کا شمار اجتماعی تاریخی نوع collective historical being میں کرتے تھے۔ ڈیوڈ فارگیکس David Fargacs نے مارکسی ادبی تھیوری کے پانچ ماڈل بتائے ہیں۔

(i) لینن اور لوکاچ وغیرہ کا انعکاسی ماڈل	The reflection model
(ii) پلیخنوف، کاڈویل، گولڈن مان وغیرہ کا خلقی ماڈل	The genetic model
(iii) فرینک فرٹ اسکول کا منفی علم اساس ماڈل	The negative knowledge model
(iv) ساختیاتی مارکسیت کا پیداواری ماڈل	The production model
(v) باختن اور ڈیلا والپ وغیرہ کا زبان مرکوز ماڈل	The language centered model

پہلی اور دوسری شق کے علاوہ باقی تمام تھیوریاں مارکسی ادارہ جاتی وابستگی کے تصور کو رد

کرتی ہیں۔ ترقی پسند دانش کی پہچان ہی انکار سے ہوتی ہے۔ نئی بنیادیں وضع کرنے کے لیے موجود بنیادوں کو اکھاڑ پھینکنا ضروری تھا اور یہ کام ترقی پسندوں نے بڑے اہتمام کے ساتھ انجام دیا۔ البتہ انکار کی مہلت کو وہ وسیع نہ کرسکے۔ مارکس اور اینگلز کے متون میں جو spots of absences تھے۔ انھیں ڈھونڈ نکالنے اور نئی تعبیرات وضع کرنے کی طرف بھی انھوں نے کوئی توجہ نہ دی۔ پاکستان میں محمد علی صدیقی اور ہندوستان میں محمد حسن نے روایتی اور ادارہ جاتی مارکسیت کے برخلاف نسبتاً لبرل رویوں پر بنائے ترجیح رکھی۔

○○

محمد حسن ایک صحافی بھی ہیں، شاعر بھی اور ڈرامہ نگار بھی۔ جہاں ایک سوانحی ناول ان کی فہرست میں شامل ہے وہیں اپنے بزرگ اور ہم عمر معاصرین کی زندگیوں کو قریب و دور سے دیکھنے اور سمجھنے کا ان کا اپنا ایک انداز ہے جسے یادنگاری سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور شخصیت نگاری سے بھی۔ ادب میں جس شعبے سے ان کی شناخت قایم ہوئی اور جس نے ان کی شخصیت کو بھی ایک اہم معنی سے سرفراز کیا ہے وہ ہے تنقید۔ آپ انھیں مارکسی نقاد کہیں، روشن خیال مارکسی نقاد یا سماجیاتی نقاد۔ میرے نزدیک وہ ہمارے عہد کے سب سے بڑے تہذیبی مادی نقاد ہیں۔ ادبی سماجیات سے انھوں نے نہ صرف متعارف کیا بلکہ نظریاتی سطح پر اردو ادب کی تاریخ پر اس کا اطلاق بھی کیا جو یقیناً اپنی نوع کا ایک غیر معمولی کارنامہ ہے۔

○○

غالباً ہم سب ہی اس امر سے بخوبی واقف ہیں کہ ہمارے دور میں تنقید کی دنیا ایک بڑے انقلاب سے دوچار ہے۔ تنقید نے پہلے بھی کئی بار روایتی مطالعے کے طریقوں کو سوال زد کیا تھا کہ سوال قایم کرنا تنقید کا اصل الاصول بھی ہے لیکن موجودہ ادوار میں تنقید نے بہ یک وقت کئی نئے محاذ کھول دیے ہیں۔ کارگہِ تنقید میں متداول اور مسلسل آزمائے ہوئے اوزار و ہتھیار تقریباً ناکارہ ثابت ہو رہے ہیں۔ جدیدیت کی پرفریب اور بڑی لبھانے والی اداؤں میں کم ہی کشش باقی رہ گئی ہے۔ اس کا سارا پندار، ساری شیرازہ بندی درہم برہم ہوکر رہ گئی ہے۔ اس تناظر میں مارکسیت جدید اردو تنقید میں جس کے سب سے بڑے علم بردار محمد حسن ہیں ایک نئی تعریف، ایک نئے تعارف اور ایک نئی تفہیم کی متقاضی ہے۔ کم از کم ادب میں مارکس کے مقابلے میں اینگلز اور خود مارکس کے 1840 سے قبل کے خیالات کو زیادہ وقعت کی نظر سے دیکھا جارہا ہے۔

ہمارے عہد میں محمد حسن اور محمد علی صدیقی دو ایسے نام ہیں جنھیں روایتی مارکسیت کی ان حدود کا گہرا علم واحساس ہے جو محض ترجیح وتکرار پر قانع ہو کر رہ گئی تھی۔ ہمارے خالی ترقی پسند ناقدین بھی لیونراٹسکی، گورکی، لینن، پلیخنوف اور کرسٹوفر کاڈویل وغیرہ کے بعد مارکس کی تفہیم جن نئے منہاج پر کی گئی ہے ان سے کم ہی واقفیت رکھتے ہیں۔ حتیٰ کہ انطونیو گرامچی، لوکاچ اور ارنسٹ فشر تک کی نئی مارکسی تعبیرات سے انھیں کوئی خاص مطلب نہیں ہے۔ اگر لوکاچ کے ریلزم کے تصور میں کسی کو ترغیب کا کوئی پہلو دکھائی بھی دیا تو اس نے بریخت اور اڈورنو کے ان مباحث کو قطعی کوئی اہمیت نہیں دی، جن کا مقصد ہی روایتی مارکسیت کا رد تھا۔ والٹر بین جمن، لوشین گولڈ مان، وئی آلتھیو سے، ریمنڈ ولیمز، فریڈرک جیمسن، ٹیری ایگلٹن اور ای پی تھامپسن وغیرہ کے کام بھی ابھی ہماری توجہ کے مستحق ہیں۔

OO

محمد حسن ہی وہ پہلے مارکسی نقاد ہیں جنہوں نے ترقی پسند تنقید کی یکساں روی کے برخلاف مارکسی تنقید کا نسبتاً ایک روشن خیال تصور قائم کرنے اور اسے فروغ دینے کی کوشش کی ہے۔ عمومی طور پر مارکس کی ادبی قدر شناسی کے تین پہلو بنیادی ہیں۔

(الف) اقتصادی جبریت: economic determinism

(ب) واقعیت نگاری: verisimilitude

(ج) ذات اساس ترجیحات، یعنی وہ کسوٹی جسے ذاتی ترجیحات پر مبنی کہا جاسکتا ہے۔

محمد حسن اقتصادی جبریت کے تو قائل ہیں لیکن اسے ایک وسیع ترکلیت کا محض ایک جزو بھی قرار دیتے ہیں کیونکہ فیوڈل سوسائٹی میں اکثر اقتصادیات سے زیادہ سیاست ایک اہم کردار ادا کرنے لگتی ہے۔ بالائی ساخت اور ذیلی تحت کے روایتی تصور کے برخلاف مارکس کا وہ تیسرا تصور ان کے نزدیک زیادہ بامعنی ہے، جس کے تحت اکثر دونوں ساختیں بغیر کسی بظاہر جواز کے ایک دوسرے کی ضد کا شائبہ مہیا کرتی ہیں۔ ایسکائلس، شیکسپیئر اور گوئٹے کی پسندیدگی کے پیچھے مارکس کی ذات اساس ترجیحات ہی کا دخل زیادہ ہے۔ محمد حسن نے ترقی پسند اور جدید نقادوں کی اساد سے پہلے بلکہ بہت پہلے اختر الایمان کی شاعری کے بارے میں ایک طویل اور بھرجہت مضمون لکھا تھا۔ اس مضمون میں انھوں نے اتنے بہت سے پہلوؤں پر گفتگو کی تھی جن کی گونج اختر الایمان پر لکھے ہوئے اکثر چھوٹے بڑے مقالوں میں آج بھی دیکھی جاسکتی ہے۔ اگر محض

اختر الایمان، غالب اور میر انیس پر لکھے ہوئے مقالات کے تحت النفس میں اتر کر دیکھا جائے تو محمد حسن نہ تو محض اقتصادی جبر ہی کو اپنے استدلال کی بنیاد بناتے ہیں اور نہ ہی واقعیت نگاری کے اس اسلوب کو کسی کمال سے تعبیر کرتے ہیں جس میں ادبیت کا عنصر ثانوی درجہ رکھتا ہے۔ جس طرح مارکس تمام موجودات ومظاہرات کے کسی جزو کو دوسرے جزو سے علیحدہ کرکے نہیں دیکھتا۔ اسی طرح محمد حسن کے لیے بھی ہر حقیقت رشتوں کے ایک نظام میں اپنے وجود اور اپنے معنی کا احساس دلاتی ہے۔ دیکھا جائے تو ادراکِ حقیقت کا یہ تصور ساسیئر کے ساختیاتی تصور کی پیش روی بھی کرتا ہے۔

OO

محمد حسن نے عرضِ ہنر، کے دیباچے میں تین امور پر بالخصوص زور دیا ہے:

(الف) اسلوب و آہنگ کے خالص جمالیاتی مطالعے اور ہیئتی تجزیے کی مدد سے بھی عصری حقیقتوں تک پہنچا جاسکتا ہے۔

(ب) ہیئتی تنقید اور سماجی رسماجیاتی تنقید ایک دوسرے کا تکملہ ہیں۔

(ج) خیال ہو یا جذبہ، دانش حاضر ہو یا احساس و ادراک یہ سب تہذیب ہی کے حصے ہیں۔

یہ خیالات محمد حسن کی روشن خیالی اور روایتی مارکسیت سے گریز پر گواہ ہیں۔ اس روشنی میں اینگلز کے اس خط کا حوالہ برمحل ہوگا، جو اس نے منا کاٹسکی کے ناول De Altenund Die Neuen کے تعلق سے 26 نومبر 1885 کو لکھا تھا۔ اینگلز نے بے حد عمومی نوعیت کے دو مسائل کو خاص اہمیت دی تھی۔

(الف) ادب، ور سیاسی وابستگی کے مابین رشتہ

(ب) مقصدیت Tendentiousness (Tendenz)

اینگلز اول الذکر مسئلے پر بحث کرتے ہوئے سیاسی پاس داری کی فاش پردہ دری اور اعلانیہ بیانات کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھتا اور نہ ہی ثانی الذکر حوالے سے مقصدی ادب tendenz poesis ہی کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے۔ کیوں کہ مقصد کو اسی طرح (ایک نامیاتی اور فطری رَو کے طور پر) عمل اور صورت حالات سے نمایاں ہونا چاہیے جس طرح بقول اینگلز سکائلس، ارسٹوفینز، دانتے، سروانٹے اور شلر کے یہاں اس نے نمو پائی ہے۔ اینگلز آگے چل کر صاف لفظوں میں یہ تنبیہ بھی کرتا ہے کہ "یہ ضروری نہیں کہ سماجی تنازعات کے جوحل شاعر

نے پیش کیے ہیں قاری کے لیے بھی قابل قبول ہوں" ظاہر ہے کہ اینگلز کے یہ تصورات اپنے صحیح معنی میں مارکسی تنقید کی روایت ہی کی بنیاد پر استوار ہیں، لیکن 1934ء میں سوشلسٹ ریلزم کی جو سوویت توجیہہ کی گئی تھی اُس کے اصل جوہر کے یہ منافی ہے۔ جس کے تحت حقیقت کی صداقت آفریں اور تاریخی طور پر ٹھوس نمائندگی اور اُس کے انقلابی ارتقا کو بالخصوص مرکزی حوالہ بنایا گیا تھا۔

OO

محمد حسن نے بار بار عصری تقاضوں اور عصری حقائق کی معنویت پر خاص تاکید کے ساتھ اصرار کیا ہے۔ اتنا ہی نہیں وہ اپنے مطالعے میں تاریخ بلکہ تہذیبی تاریخ کے تناظرات کو بالخصوص ایک اہم کردار کے طور پر اخذ کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ان عمومی معتقدات، اقدار، فلسفوں، نظریوں اور اقتصادیات کے پہلو بہ پہلو سیاست کا بھی ایک خاص رول رہا ہے۔ جس کے ذریعے کسی عہد کے خارجی کردار ہی کو نہیں اُس کے باطنی کردار کو بھی بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ کیوں کہ بقول محمد حسن

> "ادب انسان کی باطنی تاریخ ہے، اسی باطنی تاریخ کے تانے بانے سے سماجی زندگی کی ادھوری داستان پوری ہوتی ہے"۔

دوسری جگہ لکھتے ہیں

> "ادب کے کیا اور کیوں کا جواب تہذیبی تاریخ کی مدد ہی سے فراہم کیا جاسکتا ہے"

میں نے ثانی الذکر حوالہ "دہلی میں اردو شاعری کا فکری اور تہذیبی پس منظر" سے اخذ کیا ہے۔ اردو تنقید کی تاریخ میں اپنی نوعیت کی یہ پہلی کتاب ہے جو تاریخ، تہذیب، متنوع عقائد اور افکار، نیز لسان اور شعریات کے تعلق سے وہ جوابات مہیا کرتی ہے جن کے سوال بھی ابھی ہم نے نہیں قایم کیے تھے۔ محمد حسن نے اردو لسانی تہذیب اور مختلف جغرافیائی وحدتوں میں تہذیبی عمل آرائی کو بالخصوص اپنا موضوع بنایا ہے اور ان بنیادوں کو دریافت کرنے کی سعی کی ہے جن پر ہمارے مجموعی نظامِ فکر اور لسانِ شعری کے نظام کی ایک وسیع عمارت کھڑی ہوئی ہے۔

OO

اردو تنقید میں محمد حسن ہی ادبی سماجیات کے تصور کے بنیاد گزار ہیں۔ مغرب میں لوکاچ،

لیولووِنتھال، تھیوڈورا ڈورنو اور ریمنڈ ولیمز نے بالخصوص ادب کی سماجیات کو ایک تنقیدی تھیوری کے طور پر تشکیل کرنے کی کوشش تھی، جس کی نوعیت بین العلومی مطالعے کی سی ہے۔ اس تھیوری کے تحت ادبی معروضت پر سماجیاتی تصورات اور موضوعات ومواد کا اطلاق کیا جاتا ہے۔ جہاں ایک طرف سماجی علم اور اس کے اعمال کی خاص اہمیت ہے وہیں ان جمالیاتی پیچیدگیوں کی گرہ کشائی سے بھی وہ پہلو تہی نہیں کرتی جن سے ادب کو غیر ادب سے متمائز کیا جاتا ہے۔ محمد حسن نے "اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ" میں تکثیریت pluralism کے بجائے بین العلومیت interdisciplinar`ty کو ترجیح دی ہے تا کہ مختلف انداز ہائے رسائی approaches کو ایک واحدے میں ڈھالا جاسکے۔ تکثیریت مختلف طریق ہائے کار کا مرکب نہیں ہے بلکہ تکثیریت کے تحت ادبی تفہیم میں مطالعے کے مختلف طریقے برابر کا درجہ رکھتے ہیں۔ ہماری تکثیری دنیا pluralistic universe میں ادب ایک ایسا شعبہ ہے جسے کسی ایک ڈسپلن کے ساتھ مخصوص بھی نہیں کیا جاسکتا۔ نہ تو ادبیت کی کسی ایک ایسی تعریف کو حتمی قرار دیا جاسکتا ہے جس کے اطلاق پر ہم پورے وثوق کے ساتھ یہ کہہ سکیں کہ تحسین وتنقید کا فرض ہم نے پوری کامیابی سے پورا کرلیا اور نہ ہی بے شمار نظریات اور تصورات کے جھرمٹ میں محض کسی ایک تصور پر اصرار کرنا صائب ہے۔ محمد حسن اسی معنی میں روایتی مارکسی نہیں ہیں کہ انھوں نے اکثر مقامات پر اپنی ذاتی پسندیدگی کے اظہار کے لیے کوئی نہ کوئی جواز اور کوئی نہ کوئی گنجائش ضرور نکالی ہے۔ غالب اور اختر الایمان کے علاوہ مجید امجد اور ن م راشد کے سلسلے میں بھی وہ اتنے rigid نظر نہیں آتے جتنے دوسرے ترقی پسند نقاد تھے۔ جدیدیت کے تحت جس نئی شاعری کو جدید حسیت کا مظہر کہا جارہا تھا محمد حسن نے اس کے بعض پہلوؤں کی نہایت واضح لفظوں میں یہ کہہ کر تحسین بھی کی ہے کہ:

> "نئی شاعری کا صرف ایک ہی جواز ہوسکتا ہے اور یہ کہ نئی حقیقتیں ہردم ظہور میں آتی رہتی ہیں اور ان حقیقتوں کے بارے میں سکہ بند تصورات کا سہارا لینے کے بجائے اپنے احساس، شعور اور اپنی بصیرت پر بھروسہ کرنے سے نیا فن پیدا ہوتا ہے۔"

گویا نئے ادب یا کسی بھی ادب کی تفہیم وتعبیر کے لیے ہمیشہ ایک جیسے تصورات کا اطلاق نہ تو مناسب ہے اور نہ موزوں۔

محمد حسن نے نئی حقیقتوں کے ہردم ظہور میں آنے اور جس طور پر ہر دور کے عصری تہذیبی تناظرات کو مسلسل اپنی گفتگو کا عنوان بنایا ہے، اس کا یقیناً ایک محل اور ایک معنویت ہے۔ اس گفتگو کو آگے بڑھانے کے لیے موجودہ نئی تہذیبی آویزشوں اور آمیزشوں اور ادبی و غیر ادبی متون پر ان کے ہمہ گیر اثرات کی نوعیت کا تجزیہ ابھی باقی ہے۔ ہم سب اس حقیقت سے واقف ہیں کہ نئی technologies اور بالخصوص انفرمیشن ٹکنالوجی، سائبر ٹیکسٹ، نیا فری مارکیٹ سسٹم محض صارفیت کے محور پر گردش کر رہا ہے۔ اس ذیل میں محمد حسن نے اردو ادب کی سماجیاتی تاریخ میں عوامی ذرائع ترسیل اور اس سرمایہ دار طبقے کی اجارہ داری پر بڑی تفصیل سے محاکمہ کیا ہے اور ان اندیشوں اور اُن امکانات کو وہ زیر بحث لائے ہیں جو اس نئے صنعتی تکنیکی اور صارفی سماج کی ہوش رُبا ترقی کے ساتھ مشروط ہیں۔ صارفیت کی اپنی کوئی حد نہیں ہوتی۔ بقول فلپ سیمپسن:

> ''صارفی کلچر جب ایک بار قایم ہو جاتا ہے تو اس کے ساتھ ہر چیز ایک صَرف کی چیز بن جاتی ہے۔ اس ہر چیز میں 'معنی' بھی شامل ہیں۔ صداقت بھی اور علم بھی''۔

نٹشے نے علم کو will to power کا مظہر بتایا تھا اور فوکو نے اسے ''علم ہی طاقت ہے'' یعنی konwledge is power سے تعبیر کیا ہے۔ جس کا وسیع تر جال ہر چہار جہت پھیلا ہوا ہے۔ فوکو کی تہذیبی تاریخیت کے تصور نے نو تاریخیت پر بھی گہرے اثرات قایم کیے ہیں۔ اس معنی میں محمد حسن کے طریق مطالعے کی ایک جہت وہ ہے جو مارکس اور اینگلز کے نظریات کے ساتھ مشروط ہے۔ دوسری جہت ان کی جمالیاتی بینش سے تعلق رکھتی ہے اور جس کی بہترین نظیر عرض ہنر، کے اکثر مضامین ہیں۔ تیسری جہت کو ان کے تہذیبی مادّی تصور یعنی cultural materialistic concept سے وابستہ کیا جا سکتا ہے، جس کے تحت وہ نو مادّیت کے بجائے تہذیبی تاریخیت کے تصور کو فروغ دینے کے لیے زیادہ کوشاں اور منہمک نظر آتے ہیں۔

○

سردار جعفری اور مارکسی تنقید

جب کوئی اہم تخلیق کار تنقید کے میدان میں وارد ہوتا ہے تو اکثر اس کی نیت اور نظریات دونوں کو شبہ کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس لیے کہ بڑا فنکار اپنی ایک الگ بیاضِ فکر لے کر آتا ہے جو ابتدا میں لوگوں کو چونکاتی ہی نہیں مشتعل بھی کرتی ہے۔ یہ فنکار جب خامہ نقد و نظر ہاتھ میں سنبھالتا ہے تو لوگ کچھ اس طرح سوچتے ہیں:

1. اس کا مقصد حریفوں کو چت کرنا ہے۔
2. اپنے فن (شاعری) کا لوہا منوانا ہے
3. اپنی بوطیقا کا جواز پیدا کرنا ہے۔

اور دیکھا یہ گیا ہے کہ اس کی تنقید کے ابتدائی محرکات میں یہ سارے ہی اجزا کسی نہ کسی تناسب میں شامل ہوتے ہیں۔ خواہ ورڈس ورتھ ہو یا کولرج، آسکر وائلڈ ہو یا ایلیٹ یا پھر اپنے یہاں حالی اور فراق سب کی تنقیدات کا ابتدائی محرک معروضی کم ذاتی زیادہ رہا ہے۔ لیکن بتدریج ان کی تنقید ذاتی عوامل سے ارفع ہو کر فن و ادب کی زیادہ پیچیدہ اور گہری سچائیوں کی تلاش میں سرگرداں ہو جاتی ہے اور وہ بعض ایسی حقیقتوں کی دریافت پر قادر ہوتی ہے جو ایک غیر تخلیقی نقاد کی رسائیوں سے پرے ہوتی ہے۔

سردار جعفری یوں تو زمانہ طالب علمی سے ہی ادبی مسائل پر سوچنے اور لکھنے لگے تھے لیکن ان کی تنقید کا باضابطہ آغاز 1950 میں اس وقت ہوا جب ترقی پسند تحریک اپنے اولین سنہرے دور کی تکمیل کر چکی تھی اور خود جعفری اس کے ایک نمائندہ اور ہر دلعزیز شاعر کی حیثیت سے اپنی شناخت بنا چکے تھے۔ ہر چند کہ اس وقت ان کی شاعری کی عمر چودہ پندرہ برس سے زیادہ نہیں تھی۔ لیکن اپنے اسلوب اور افتاد کے اعتبار سے وہ ماقبل ہی نہیں معاصر شعرا سے بھی الگ پہچانی

جاتی ہے۔ اس لیے جب ان کی کتاب 'ترقی پسند ادب' شائع ہوئی تو اگر ایک طرف ترقی پسند حلقہ سے باہر اسے ترقی پسند تحریک اور نظریات کا ترجمان سمجھا گیا تو دوسری طرف خود ترقی پسندوں کے مخصوص حلقہ میں اسے ایک متنازعہ دستاویز کا درجہ حاصل ہوا اور یہ فطری بھی تھا۔ اس لیے کہ اس وقت تک ترقی پسند ادبی نظریات کے خط و خال واضح نہیں ہوئے تھے۔ بہت سے تصورات سیال اور اختلافی تھے اور ان پر غور و خوض اور بحث کا سلسلہ جاری تھا۔ لیکن تحریک کی شیرازہ بندی اور اشاعت کی خاطر یہ خطرہ تو کسی نہ کسی کو مول لینا ہی تھا۔ سردار جعفری چونکہ ابتدا ہی سے اس تحریک کے فعال رکن تھے اور اس کی دستاویزوں اور جرائد کی تسوید و ترتیب میں وہ اہم رول ادا کرتے تھے اس لیے یہ قرعۂ فال ان کے نام ہی پڑا اور اس میں شک نہیں کہ جہاں تک ترقی پسند ادب اور تحریک کے بنیادی یا کلیدی تصورات کی تفہیم و تعبیر کا سوال تھا انھوں نے بڑی محنت اور لگن سے اس کا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے باوجود اگر جعفری کو اس کتاب کا ہیرو قرار دیا گیا تو اس میں کوئی مضائقہ نہیں تھا۔

اس کتاب پر سب سے شدید اعتراضات ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی نے کیے جو 1948 تک خود بڑے جوشیلے ترقی پسند تھے۔ صرف یہی نہیں وہ سردار جعفری کے شعری اسلوب کے مقلد بھی تھے جس کا ثبوت ان کی طویل سیاسی نظم 'آئینہ خانہ' ہے جو کتابی صورت میں شائع ہوئی تھی۔ 50-1949 میں ڈاکٹر خلیل الرحمان اعظمی قید سے رہا ہوئے تو بعض دوسرے نوجوانوں کی طرح وہ بھی ترقی پسند خیالات سے منحرف اور تائب ہو گئے۔

یہاں یہ حقیقت یاد رکھنے کی ہے کہ ڈاکٹر اعظمی نے اپنے پی ایچ ڈی کے مقالے 'اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک' میں سردار جعفری پر جو اعتراضات کیے ہیں ان میں سے بیشتر ان دو مضامین کے حوالے سے کیے گئے ہیں جو جعفری نے زمانۂ طالب علمی یعنی 1936 تا 1939 میں لکھے تھے اور جن میں اختر حسین رائے پوری کی طرح ایک انتہا پسندانہ رویہ اختیار کیا گیا تھا اس لیے ان اعتراضات کی نوعیت ایسی ہی ہے جیسے آج ڈاکٹر اعظمی کی شاعری سے بحث کرتے ہوئے ان کے بعد کی شاعری کے بجائے طالب علمی کے زمانہ کی سطحی اور جذباتی شاعری سے مثالیں دی جائیں۔ یہاں یہ بھی عرض کر دوں کہ جہاں تک جعفری کی تصنیف 'ترقی پسند ادب' کا تعلق ہے۔ ڈاکٹر اعظمی کے بیشتر اعتراضات ایک سوچے سمجھے معاندانہ رویے کے غماز ہیں۔ صرف یہی نہیں انھوں نے سردار جعفری کے بعض بیانات کو سیاق و سباق سے الگ کر کے پیش کیا

ہے۔ ڈاکٹر اعظمی لکھتے ہیں:

''جعفری نے اپنی ذات کا جو طلسم تیار کیا ہے وہ اس خود پسندی اور خود فریبی کو اور بھی آگے لے جاتا ہے۔ چونکہ وہ عوام کے لیے عوام ہی کی زبان میں براہ راست شاعری کرتے ہیں۔ اس لیے ان کو محض فیض ہی پر فوقیت حاصل نہیں ہے ''ہمارے اپنے بزرگ اساتذہ سے زیادہ خوش قسمت ہیں کہ ہمارے سننے اور پڑھنے والوں کا حلقہ زیادہ وسیع ہے ور آج ایسے حالات پیدا ہو گئے ہیں کہ آرٹ اور ادب زیادہ سے زیادہ انسانوں تک پہنچ سکتا ہے۔''

(ترقی پسند ادب (جعفری)، ص 71)

جعفری نے اس اقتباس میں اُن نئے مادی حالات، تعلیم کی توسیع و اشاعت اور نئے ذرائع ترسیل کی طرف اشارہ کیا ہے جن میں ادبی تخلیقات زیادہ سے زیادہ لوگوں تک پہنچ سکتی ہیں لیکن ڈاکٹر اعظمی نے اسے جعفری کی نیت اور ذات پر حملہ کرنے کا ذریعہ بنایا ہے۔ کچھ یہی نوعیت ان کے دوسرے اعتراضات کی ہے۔ بہرحال یہاں میرا مدعا ڈاکٹر اعظمی (مرحوم) کے اعتراضات کا جواب دینا نہیں بلکہ جعفری کے تنقیدی موقف کو سمجھنا ہے۔

جہاں تک خود جعفری کے اس کتاب میں موجود ہونے کا تعلق ہے اس کے تین پہلو ہو سکتے ہیں اوّل یہ کہ شعوری یا غیر شعوری طور پر جعفری نے اسے اپنی شاعری کے جواز کا ذریعہ بنایا۔ دوئم یہ کہ ایک تخلیق کار کی حیثیت سے جعفری اپنے آپ کو اس مطالعہ سے الگ نہیں رکھ سکے اور سوئم یہ کہ ترقی پسند تحریک کے ایک سرگرم رکن اور رہنما ہونے کی بنا پر انھوں نے کسی معروضی مطالعہ کے بجائے اس تحریک اور اس کے نظریات کی زوردار وکالت کا فریضہ انجام دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ تینوں ہی پہلو ایک دوسرے سے جڑے ہوئے ہیں اور تینوں میں جزوی طور پر صداقت کا عنصر موجود ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ اس تصنیف کے محرکات خود جعفری کے نزدیک کیا رہے ہیں؟

''میری کتاب کا موضوع صرف نظریاتی مباحث اور ترقی پسند تحریک کے محرکات اور رجحانات تک محدود ہے اس لیے بیشتر ادیبوں اور ان کی تخلیقات کا ذکر صرف حوالوں اور مثالوں کی شکل میں آیا ہے۔''

حرف اوّل میں دوسری جگہ لکھتے ہیں:

"حقیقتاً میں نے نقاد کے فرائض انجام نہیں دیے ہیں کیونکہ مجھے نقاد ہونے کا دعویٰ نہیں ہے۔ میں نے خود ایک ادیب اور شاعر کی حیثیت سے اس تحریک کے بارے میں جو کچھ محسوس کیا ہے جو مجھے سب سے زیادہ عزیز ہے اور جس سے میرا شروع سے بہت قریبی تعلق رہا ہے اس کو کاغذ پر منتقل کر دیا ہے۔"

ظاہر ہے کہ جعفری یہاں اس تحریک اور اس کے مقاصد سے اپنی ذاتی وابستگی یا کمٹ منٹ کا اعتراف کرتے ہیں لیکن اسی حرف اوّل میں انھوں نے یہ بھی کہا ہے کہ اپنے اس مطالعہ کو انھوں نے حتی الامکان سائنٹفک اور علمی رکھنا چاہا ہے۔" یہ بھی صحیح ہے کہ ان کے تجزیے اور تبصرے تحریک کے پس منظر، اس کے نظریاتی تناظر، محرکات اور رجحانات کا احاطہ کرتے ہیں۔ اس لحاظ سے یقیناً اردو میں مقدمہ حالی کے بعد اپنی نوعیت کی یہ پہلی تصنیف ہے۔ ہمیں یہ ماننے میں تامل نہیں کرنا چاہیے کہ اردو میں پہلی بار نظریاتی پاسداری رکھنے والا غایتی ادب سرسید تحریک کے زیر اثر تخلیق ہوا اور حالی نے مقدمہ لکھ کر اس کی اصولی اور جمالیاتی بنیادیں تلاش کیں۔ جعفری نے بھی یہی فریضہ انجام دیا۔ ترقی پسند تحریک چونکہ صرف اردو کی تحریک نہیں تھی بلکہ زیادہ ہمہ گیر قومی اور بین الاقوامی تحریکوں سے اُس کا رشتہ تھا۔ اس لیے جعفری نے زیادہ وسیع ذہنی تناظر میں حقیقت نگاری کے اس رجحان یا اس نئے طرز کے غایتی ادب کی تشریح و تعبیر کی ہے۔ انھوں نے اس کی سماجی معنویت کے ساتھ ساتھ اس کے جمالیاتی تلازمات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ یہ کام انھوں نے سنجیدہ استدلال کے ساتھ کیا ہے اور تحریک سے گہری وابستگی کے باوجود کوشش کی ہے کہ تحریک کی سب سے بڑی دین یعنی عقلیت اور معروضیت کا دامن ہاتھ سے نہ چھوٹے۔ اُس وقت کے سید احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین نے اپنے مضامین میں جس نئے تنقیدی شعور کے نقوش ابھارے تھے سردار جعفری نے اسی کو ایک واضح تر اور اصولی نظم و ضبط کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی۔ کتاب کے چوتھے باب تک یہ ساری بحث ختم ہو جاتی ہے۔ آخری دو ابواب میں ترقی پسند ادب اور اس کے رجحانات کا جائزہ ہے۔ یہاں میرا مدعا موازنۂ حالی و جعفری ہرگز نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ یہ دونوں کتابیں ہمارے معاشرہ اور ادب کی دو بڑی تحریکوں کے پس منظر میں اور ان کے عہد شباب میں لکھی گئیں۔ دونوں نے ہمارے ادب میں کچھ نئی قدروں اور نئے رجحانات کی آبیاری کی۔ شعر و ادب کو، بدلتی ہوئی

زندگی کی ضرورتوں اور تقاضوں سے ہم آہنگ بنایا۔ دونوں نے حتی الامکان مادی اور معروضی نقطۂ نگاہ پر زور دینے کے باوجود ایک طرف اپنی تحریک کی تو دوسری طرف اپنے موقف شعری کی ترجمانی کی۔ (اس کے بغیر شاید وہ اپنے خیالات کو اتنے موثر اور کارگر ڈھنگ سے پیش نہیں کر سکتے تھے) سردار جعفری کی کتاب زیادہ نزاعی اس لیے ٹھہری کہ انھوں نے مثالیں اپنے معاصرین سے دی تھیں اور ترقی پسند ادب کے جائزہ میں بڑی سفاکی سے بعض کو تنقید کا نشانہ بنایا تھا۔ ان کے بعض فیصلے اگر صحیح ہیں تو بعض جارحانہ رویے کی غمازی کرتے ہیں۔ مثلاً سعادت حسن منٹو کی کچھ کہانیوں کو اگر فحش اور مریضانہ مان لیا جائے تب بھی انھیں 'غلاظت نگار' کہنا یا انھیں 'بنیادی طور پر انسانوں کی محبت سے عاری' بتانا تنقید کا بڑا ادعائی انداز تھا جو جعفری نے روا رکھا۔ لیکن جعفری کے تنقیدی مسلک کے بارے میں خلیل الرحمان اعظمی کا یہ بیان بھی عصبیت اور جارحیت کی دلیل ہے کہ "یہ تنقید ترقی پسندی اور شاعری دونوں کو اپنے معیار پر لانا چاہتی ہے تاکہ سب سے اونچے منصب پر جعفری کو فائز کر دیا جائے۔" اس لیے کہ 'صحت مند' سماجی اور نظریاتی رویوں پر اصرار صرف جعفری کی کمزوری نہیں تھی بلکہ یہ ادعائیت اُس زمانہ کی عالمی ترقی پسند تنقید کا عام انداز تھا۔ اسٹالن کے دور میں سوویٹ روس کے A. A. Zhadanov نے اشتراکی حقیقت نگاری کا جو نظریہ پیش کیا تھا اس نے غیر اشتراکی ملکوں کے ادب میں خاصی گمراہی پھیلائی۔ یورپ میں کرسٹوفر کاڈویل بھی انتہا پسندی کے اسی میکانکی موقف کو لے کر چل رہے تھے۔ جعفری بھی ان سے کسی نہ کسی حد تک متاثر ضرور تھے۔ ہمارے یہاں پہلی بار ممتاز حسین نے ہنگری کے دانشور گیورگی لوکاچ کی طرح (جو سوویٹ یونین میں معتوب رہا) ادب کے مسائل پر راست سیاسی عوامل سے ہٹ کر فلسفیانہ نقطۂ نگاہ سے غور و فکر کرنے کی طرح ڈالی۔ سردار جعفری نے بلنسکی گورکی، مورس ڈاب اور خود لینن کے ادبی نظریات سے استفادہ کیا ہے۔ اس طرح انھوں نے بیسویں صدی کے سیاسی اور تاریخی عوامل کے تجزیہ سے جن ذہنی اور ادبی رجحانات کی وضاحت کی ہے اس میں ایک صاف منطقی ذہن کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ یہ بات بھی فراموش نہیں کی جا سکتی کہ سردار جعفری نے ترقی پسند ادب کی جمالیاتی اساس تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یا کم از کم اس اہم مسئلہ کی طرف توجہ مبذول کرائی ہے۔ اس سعی کا نقطۂ آغاز انھوں نے پریم چند کے خطبۂ صدارت کا وہ مقولہ بنایا ہے جس میں انھوں نے کہا ہے "ہمیں حسن کا معیار تبدیل کرنا ہوگا۔" اُس وقت تک دنیا کے مشہور مارکسی عالموں نے بھی اس

مسئلہ پر گہرائی سے غور نہیں کیا تھا۔ ہمارے یہاں اختر انصاری نے ادب میں حسن کے تصور کو افادیت سے جوڑ کر ایک نیا اور چونکا دینے والا تصور دیا تھا۔ سردار جعفری نے پلیخانوف کے حوالے سے انسان کے ذوقِ جمال کے ارتقا اور سرچشموں کا سراغ لگانے کی کوشش کی۔ تہذیبی ارتقا کی مختلف سطحوں اور سماج کے مختلف طبقوں کے ذوقِ جمال کے فرق کی نشان دہی بھی انھوں نے کی ہے۔ ذوقِ جمال کے اجتماعی یا طبقاتی کردار پر زور دینے کے باوجود انھوں نے اس کے انفرادی پہلو کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا ہے۔ لکھتے ہیں "تہذیب و تمدن کی ایک ہی سطح پر بھی ایسے دو آدمی نہیں ملیں گے جن کے جمالیاتی احساسات یکساں ہوں۔ احساسِ جمال کی اس انفرادی شناخت کو انھوں نے متضاد سماجی عوامل میں تلاش کیا ہے۔ اسی طرح سردار جعفری کا یہ خیال بھی ذوقِ صحیح کا غماز ہے کہ "جب تک ادیب اور اس کے پڑھنے والوں کے درمیان مشترک جمالیاتی قدریں نہ ہوں گی، ان دونوں کے جمالیاتی ذوق کی قدریں ملیں گی نہیں، تب تک نہ ادب سے لطف اٹھایا جا سکتا ہے نہ اسے سمجھا جا سکتا ہے۔

جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب' نے کم از کم دو دہوں تک ترقی پسند ادبی نظریات کی تفہیم و اشاعت میں موثر رول ادا کیا ہے۔ پینتالیس سال قبل لکھی ہوئی اس کتاب میں آج اگر گہرائی کی کمی محسوس ہوتی ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ آج کی مارکسی تنقید میں زیادہ وقت نظر اور حکیمانہ بصیرت پیدا ہو گئی ہے۔ مارکسی تنقید اب بڑی حد تک مارکسی تصورات کے یک رخے، میکانکی اطلاق سے آزاد ہو گئی ہے۔ اب گیورگی پلیخانوف، گیورگی لوکاچ اور برطول بریخت کی کم و بیش ساری تحریریں انگریزی میں دستیاب ہو جاتی ہیں۔ ان کے علاوہ وی۔ جے۔ جیرام ڈالف سانکیز واز کویز، ڈیوڈ کریگ، گرامچی اور وکٹر کیرنن جیسے مارکسی دانشوروں کی کتابیں بھی مل جاتی ہیں جو عالمی اور قومی سطح پر ادب اور تہذیب کے مسائل کی تفہیم میں ایک نئی فلسفیانہ اور تخلیقی بصیرت عطا کرتی ہیں جس کے شواہد نوجوان نقادوں محمد علی صدیقی، اصغر علی انجینئر، ڈاکٹر عتیق اللہ، ڈاکٹر آغا سہیل، ڈاکٹر رش اختر، عتیق احمد، اشفاق حسین، علی احمد فاطمی اور دوسروں کے یہاں دیکھے جا سکتے ہیں۔ خود جعفری کے شعور اور تنقیدی رویوں میں گزشتہ بیس برسوں میں نتیجہ خیز اور خوشگوار تبدیلیاں پیدا ہوئی ہیں۔ ہر چند کہ اس دور میں انھوں نے تنقید کم لکھی ہے اور انھیں نقاد ہونے کا دعویٰ بھی نہیں لیکن اقبال اور بعض کلاسیکی شعرا کے بارے میں انھوں نے جو مقالات (مقدمات) لکھے ہیں وہ اس نئی بصیرت کا ثبوت ہیں۔

صد سالہ جشن اقبال کے موقعے پر سردار جعفری نے اقبال کے بارے میں اردو اور انگریزی میں کئی مضامین لکھے۔ یوں تو ترقی پسند نظریات کی تشکیل میں انھوں نے فکر اقبال کی اہمیت کا اعتراف اپنی کتاب 'ترقی پسند ادب' میں بھی کیا ہے لیکن ایسا لگتا ہے کہ 55 کے بعد انھوں نے اقبال کو از سر نو پڑھا اور ایک بار پھر ان کے فکر و شعور اور فن کے باریک پہلوؤں کا سراغ لگایا۔ جس کا ثبوت ان کی اس دور کی شاعری میں بھی ملتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ جوش کے بجائے وہ اس دور میں اقبال سے زیادہ قریب رہے ہیں۔

جعفری نے اقبال کی بین الاقوامیت پر اپنے مضامین میں خاص طور پر زور دیا ہے۔ اقبال نے تیسری دنیا اور خاص کر اردو اور فارسی بولنے والی اقوام کو استعماری طاقتوں کی سازشوں سے خبردار اور بیدار ہونے کا جو پیغام دیا تھا اس کی معنویت اور ہمہ گیر اثرات کا اعتراف جعفری نے کھل کر کیا ہے، صرف یہی نہیں وہ اقبال کی بازیافت کے شوق میں فکر اقبال کے بعض ایسے منطقوں میں بھی داخل ہو گئے جن کا تعلق اساساً مابعدالطبیعیاتی یا ماورائی مسائل سے ہے۔ مثلاً اقبال کا تصور وقت۔ جعفری نے اُسے ہندو فلسفہ (پُرانوں) میں دیے ہوئے کائنات کی تخلیق کے تصور سے جوڑ کر اور ایک شاعرانہ تمثیل بنا کر پیش کیا ہے۔ انھوں نے جس جوشیلی شاعرانہ نثر میں زمان و مکان کے حوالے سے اقبال کے تصورات کی شرح کی ہے وہ تاثراتی تنقید کا دلکش نمونہ بن جاتا ہے لیکن اس طرح کے مطالعہ سے علمی طور پر کوئی نتیجہ برآمد نہیں ہوتا۔ پھر ہوتا یہ ہے کہ نقاد خود شاعر (اقبال) کے طلسم خیال میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔

سردار جعفری کی تنقیدی دانش کا ایک اہم نمونہ 'پیغمبرانِ سخن' ہے جو کبیر، میر اور غالب تین شعرا کے بارے میں ان کے مقالوں (صلاً دیباچوں) پر مشتمل ہے۔ 1958 سے 1965 تک انھوں نے ہندوستان کے ان عظیم کلاسیکی شعرا کے کلام کا مطالعہ بڑی کاوش اور دقت نظر سے کیا۔ اس کا اثر ان کی تخلیقی فکر اور جمالیاتی حسیت پر بھی پڑا جیسا کہ ان کے بعد کے مجموعوں 'پیراہن شرر' اور 'لہو پکارتا ہے' سے اندازہ ہوتا ہے ان شعرا کے کلام میں علاوہ دیگر عناصر کے انھوں نے اس سوال کا جواب بھی ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے کہ صدیاں گزر جانے کے بعد بھی کسی شاعر کا کلام لوگوں کے ذوق کی تسکین کا باعث کیونکر بنتا ہے۔ کتاب کے دیباچہ میں لکھتے ہیں:

> "میں اپنے آپ کو نقادوں کی صف میں شمار نہیں کرتا اور میں نے پیشہ ور نقادوں کا سا رویہ بھی نہیں اختیار کیا ہے۔ میرے لیے کبیر، میر اور غالب کی

شاعرانہ وژن کی بازیافت خود میری شعر گوئی کے لیے ضروری ہے۔ میں جس
نظریہ جمال اور نظریہ تاریخ پر یقین رکھتا ہوں اور جو میرے اندر گزشتہ تیس
سال میں رچ بس چکا ہے میں نے اسی نظریہ سے ان بزرگ شعرا کے کلام پر
نظر ڈالی ہے۔ یہ کلام ابدی قدروں کا حامل ہے لیکن اپنے عہد سے بے نیاز
نہیں ہے۔ عظیم ادب کی جڑیں اس عہد کی زمین میں پیوست ہوتی ہیں لیکن
پھول اور پھل عہد کی حدوں کو توڑ کر نکل جاتے ہیں۔"

جس طرح مارکسی نقاد G.M. Mathews نے شیکسپیئر کے ڈرامہ 'اوتھیلو' کا مطالعہ یورپ کی عہد وسطیٰ کی تاریخ کے تناظر میں کیا ہے اور بتایا ہے کہ کس طرح شیکسپیئر نے لطیف تمثیلی انداز سے اس ڈرامہ میں انسانی وقار dignity کے ناقابل تقسیم ہونے کا نظریہ پیش کیا ہے۔ اسی طرح جعفری نے کبیر اور میر کی شاعری میں بھکتی اور تصوف کے مسلک کا مطالعہ تاریخی حوالوں سے کر کے انسانی مساوات کے تصور پر زور دیا ہے۔ ذات، پات، رنگ ونسل ور سماجی اونچ نیچ کی تفریق کے مقابلہ میں کبیر نے انسانی وحدت، انسانی دردمندی اور عالمگیر انسانی محبت کی تبلیغ کی جس کے اثرات ہندوستانی سماج اور اس سے زیادہ ہندوستانی فکر کے ارتقا میں نمایاں رہے ہیں۔ سردار جعفری کہتے ہیں "ہمیں آج بھی کبیر کی رہنمائی کی ضرورت ہے۔ اُس روشنی کی ضرورت ہے جو اس سنت صوفی کے دل سے پیدا ہوئی تھی۔" انھوں نے کبیر کی شاعری کے جمہوری اور سیکولر کردار پر زور دیتے ہوئے ایک موقع پر لکھا ہے:

"آج جب کہ ہندوستان کے بعض حلقے تنگ نظری کا ثبوت دے رہے ہیں
اور ایک محدود تہذیبی تصور کو فروغ دینے کی فکر میں ہیں تو قومیت کے ایک
صالح تصور پر اصرار کرنے کے لیے جس کے اندر ہندوستان کے مزاج کی
وسعت ہو، یہ ضروری ہے کہ یک طرف موجودہ مغربی سائنس سے استفادہ کیا
جائے اور دوسری طرف اپنے ملک اور قوم کی وسیع القلبی کی روایتوں کو یاد رکھا
جائے۔ جدید عہد کی سیاسی، انقلابی تحریکوں کو مزید تقویت حاصل کرنے کے
لیے قرون وسطیٰ کی انقلابی فکر سے رشتہ جوڑنا چاہیے۔"

کبیر، میر اور غالب کی شاعری میں ساختی عہد کے مسلمہ اداروں، روایتوں اور نظریوں کی عوام دشمنی کے خلاف احتجاج کرنے یا ان کی معنویت پر شک کرنے کی جو روایت ملتی ہے جعفری

نے اس پر زور دیا ہے۔ انھوں نے ایک طرف ان شعرا کی آفاق گیر محبت اور اخوت کی اہمیت جتائی ہے تو دوسری طرف اُس مقدس نفرت کا ذکر بھی کیا ہے جو دلوں میں اضطراب پیدا کرتی ہے اور جبر و استحصال کے فتنوں کو پھونک کر خاک کرسکتی ہے۔ بقول جعفری سرفروشان محبت کا دل ایسے جنون سے بھی معمور ہوتا ہے جو دست جلاد سے شمشیر ستم چھین لے اور باطل کے سینہ پر حرف حق لکھ سکے۔ ان شعرا کی عظمت کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انھوں نے مذہب، سماج اور انصاف کے اجارہ داروں اور ان کی حمایت کرنے والے تصورات کے خلاف بغاوت اور نفرت کی چنگاری کو ہوا دی تھی۔ ان کے خلاف احتجاج کیا تھا۔

جیسا کہ جعفری نے بار بار کہا ہے انھوں نے ترقی پسند تحریک اور اپنی شعر گوئی کے محرکات کو سمجھنے اور توانا رکھنے کے لیے یہ مقالات لکھے ہیں۔ ان میں بھی ان کی ارتقا پذیر شخصیت کے وہی پہلو روشن ہیں جو ان کی شاعری میں نظر آتے ہیں۔ اس کے باوجود انھوں نے علمی اور معروضی نقطۂ نگاہ پر زور دے کر اُردو میں ادبی تنقید کے اس نئے نظریہ کو تقویت بخشی جس کا آغاز ترقی پسند نقادوں نے کیا تھا۔

O

(تعبیر و تحلیل: پروفیسر قمر رئیس، سن اشاعت 1996، ناشر: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی)

قمر رئیس کے مقدماتِ نقد: آخری برسوں کے حوالے سے

قمر رئیس کے فکر وفن کے بہت سے سینے ہیں۔ مجموعی طور پر ان کی تنقید کے تفاعل کو ایک جلی عنوان بنا کر بہت سے ذیلی عنوانات قائم کیے جاسکتے ہیں۔ مثلاً تنقید شعر، پریم چند تنقید اور افسانوی تنقید جو ناول اور افسانہ دونوں اصناف کو محیط ہے۔ علاوہ اس کے ان کی سوانحی تحریروں، ترجموں اور شاعری کی منزلت کی اپنی قدر اور اپنا معیار ہے۔ اس طرح قمر رئیس کی ترجیحات کی ایک سے زیادہ بنیادیں ہیں جو یقیناً ہماری توجہات کو اپنی طرف رجوع کرنے کے بہت سے جواز رکھتی ہیں۔ جب کوئی ادیب ایک سے زیادہ اصناف کو ذریعۂ اظہار بناتا ہے تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوتا ہے کہ کوئی ایک صنف اس کے ذہنی اور وجدانی تجربات کے اژدہام کو سہارنے میں اس معنی میں ناکافی ثابت ہورہی ہے کہ ایک خاص معین و غیر معین گنجائش میں کہنے سے ہر بار کچھ نہ کچھ چھوٹ جاتا ہے۔ یہ بات کہتے ہوئے میرے مطمحِ نظر صرف تخلیقی اصناف ہی نہیں ہیں کہ Unsaid وقفوں کی ان میں کافی گنجائش ہوتی ہے۔ میں کم از کم میں اپنے طور پر تنقید کو بھی اسی ذیل میں رکھتا ہوں کہ کوئی بھی تنقیدی محاکمہ یا تنقیدی تجزیہ آپ اپنے میں مکمل نہیں ہوتا۔ ہر بڑی تنقید open endedness کی حامل ہوتی ہے۔ جن نقادوں نے مطلقیت کو راہ دینے کی سعی کی تھی انہیں پرانا ہونے یا Outdated ہونے میں دیر نہیں لگی۔ اس سے قبل کہ میں اپنے موضوع کی طرف آؤں، ایک وضاحت ضروری سمجھتا ہوں۔ قمر رئیس یا اور دوسرے ان بزرگ اور معاصر قلم کاروں کو ان کے نظریاتی دعووں کی روشنی میں جانچنے کی جب بھی کوشش کی گئی ہے عموماً ان کے مجموعی Contribution اور ان کی مجموعی بصیرت کو بحث کا موضوع بنانے کے بجائے ترقی پسند نظریے اور اس نظریے کے بے محل ہونے پر اس قدر اصرار کیا گیا کہ اس قسم کی تحریریں ایک دوسرے نوع کے پروپگنڈے کی عبرت ناک مثال بن گئیں۔ میری کوشش یہ ہوگی کہ جہاں ضروری

ہوگا وہاں نظریے سے بھی مدد لوں گا اور جہاں یہ شائبہ ہوگا کہ نظریہ میری فہم کی آزادی میں مانع ہے وہاں اس سے دوری اختیار کروں گا۔ چند ایک سوال یہ بھی اٹھتا ہے کہ کیا ایسی کسی تنقید کا تصور بھی کیا جاسکتا ہے جسے غیر نظریاتی کہنے میں ہم حق بہ جانب ہوں یا یہ کہ کیا نظریے کی کوئی علمی اور فکری بنیاد ہی نہیں ہوتی؟ میں یہاں نظریے کی نوعیت اور نظریے اور نظریے کے مابین فرق کی بات نہیں کر رہا ہوں۔ قمر رئیس بلا شبہ ایک نظریاتی نقاد ہیں اور نظریہ کم از کم تنقید کو ایک حد میں ضرور باندھے رکھتا ہے۔ تنقید کی انہیں مثالوں میں انتشار واقع ہونے کا اندیشہ بھی زیادہ ہوتا ہے جو نظریے کے خطرات سے اپنے کو باز رکھنے میں ساری قوت صرف کر دیتی ہیں یا صرف کرنے کے درپے ہوتی ہیں۔ نظریے کا اطلاق وہاں ضروری ہو جاتا ہے جہاں وہ تخلیق کے تقاضوں کی فہم میں مدد کرتا ہے۔ قمر رئیس اپنے اطلاق نقد میں جس قدر نظریاتی ہیں تخلیق کے تقاضوں کا اتنا ہی گہرا شعور بھی رکھتے ہیں یہی چیز قمر رئیس کی تنقید کو دوسری معاصر تنقید کی مثالوں سے ایک علاحدہ منصب عطا کرتی ہے۔

قمر رئیس کا خاص میدان فکشن کی تنقید ہے۔ انہوں نے گزشتہ ساٹھ برسوں میں شاعری سے زیادہ فکشن ہی کو التفات کے لائق سمجھا تھا۔ وہ جس قدر معروضیت کے دعوے دار تھے اتنے ہی فکشن سے داخلی رشتہ قائم کرنے میں بھی ان کی رغبت کم نہیں تھی ہم ان کی مختلف تحریروں سے بہ آسانی فکشن کی جمالیات کا ایک خاکہ مرتب کر سکتے ہیں۔

افسانوی ادب کی تنقید قمر رئیس کا پہلا سروکار ہے۔ آج سے پچاس برس قبل اردو افسانوی تنقید کے نام پر محض چند قلیل ترین مضامین کے علاوہ کوئی اور سرمایہ ہمارے پاس نہیں تھا۔ حسن عسکری، ممتاز شیریں اور احتشام حسین کے بعض مضامین نے افسانے کی فہم کی نئی راہیں ضرور وا کر دی تھیں مگر افسانوی تنقید ہماری بصیرتوں کا سرگرم موضوع نہیں بن سکتی تھی۔ غور طلب بات یہ ہے کہ ان دنوں جب فکشن پر لکھے ہوئے مضامین تک کا قحط تھا، قمر رئیس نے پریم چند کے ناول کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ پریم چند کے نمونوں کا تنقیدی مطالعہ (1959) ان کی تنقیدی بینش کی ایک قابل قدر مثال ہے۔ اس کتاب کو پریم چند ہی پر نہیں اردو کے کسی بھی فکشن نگار پر لکھی ہوئی پہلی مبسوط اور جامع کتاب کا درجہ بھی حاصل ہے۔ پریم چند شناسی کے باب میں یہ کتاب آج بھی ایک مستقل حوالے کی حیثیت رکھتی ہے۔

قمر رئیس نے اس وقت جو ترجیحات قائم کی تھیں ان میں ارادی اور غیر ارادی طور پر برابر تبدیلیاں واقع ہوتی رہی ہیں۔ قمر رئیس کی تنقید متوازن ہونے کے باوجود آخری برسوں میں

اپنے ماضی سے جھگڑتی ہوئی نظر آتی ہے۔ مثلاً افسانہ اور شاعری کے باہمی تال میل اور تخلیقی فن میں لسانی سطح پر تجرید، استعارہ، علامت اور پیکر کے عمل پر ان کے خیالات کافی حد تک بدل چکے تھے۔ میرے نزدیک افسانہ یا افسانوی فن' شاعری کے نظام فن سے ایک علیحدہ توجہ کا متقاضی ہے۔ شاعری محض تاثر کی بازخوانی اور اشاروں کی گفتگو پر اکتفا کر سکتی ہے۔ کیوں کہ ایجاز اور اجمال ہی سے اس کی اصل فنی اور تخلیقی قدر عبارت ہوتی ہے۔ شاعری کا اصرار صدیوں کو لمحوں میں کسب کرنے پر ہے تو افسانہ تاثر کی گرہوں کو پے بہ پے کھولنے اور پورے انہماک اور صبر کے ساتھ جذبوں کو روکے رکھنے اور ایک خاص مہلت کے بعد ان کے اظہار اور تجزیوں کا نام ہے۔ قمر رئیس نے شاعری اور افسانے کے فنی عمل میں کئی نوع کی مماثلتوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''شاعری کی طرح افسانہ میں بھی تخلیق کا عمل استعارہ سازی اور پیکر آفرینی کا عمل ہوتا ہے، اس لیے کہ ایک متحرک اور زندہ واقعاتی ماحول کو خلق کرنا، اس کا مقصود ہوتا ہے۔ یہاں کردار استعارے ہوتے ہیں اور وقائع Events متحرک لفظی پیکروں کی صورت میں نمودار ہوتے ہیں جب کہ شاعری میں ان کا متحرک ہونا ضروری نہیں۔''

قمر رئیس کے یہ خیالات بلاشبہ کشادگیِ فکر سے مملو ہیں۔ وہ افسانہ اور شاعری میں لسانی عمل کے اعتبار سے بھی بہت زیادہ مغائرت محسوس نہیں کرتے۔ اس لحاظ سے وہ جدیدیت کے ان دعویداروں سے ذہنی سطح پر بہت قریب پہنچ گئے ہیں جو صنفی حد بندیوں اور ان کے علیحدہ علیحدہ تقاضوں کے قائل نہیں ہیں۔ کم از کم میں افسانوی نثر میں استعارہ اور پیکر آفرینی کو اس قدر نہ تو اہمیت دیتا ہوں اور نہ ہی لازمی قرار دیتا ہوں جتنی قمر رئیس دیتے ہیں۔ کردار نہ تو استعارے کا بدل ہو سکتے ہیں اور نہ ہی وقائع کو متحرک لفظی پیکروں سے موسوم کر سکتے ہیں۔ قمر رئیس نے یہ واضح نہیں کیا کہ شاعری میں لفظی پیکروں کا متحرک ہونا کیوں ضروری نہیں، اور کیا پیکر یا Image کے معنی ہی متحرک لفظی تصور کے نہیں ہیں؟ وہ متحرک ہوتا ہے اس لئے تو ہمارے حواس کو متحرک رکھتا ہے۔ اگر لفظی تصویر اس قوت سے عاری ہے تو اسے پیکر کا نام بھی نہیں دیا جا سکتا۔ ایک خلاق اور جہاں دیدہ افسانہ نگار واقعے یا واقعے کے تاثر کو کچھ اس طور پر پیش کرتا اور کردار یا کرداروں کو اس فنی تدبر کے ساتھ تراشتا اور ایسی معنی خیز Situations خلق کرتا ہے کہ معنی کے کئی جہر مٹ طرف طرف سے نمو پانے لگتے ہیں پھر اسے استعارہ سازی یا علامت کاری کی

ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی۔ کیا منٹو کی نثر کسی خاص نوعیت کے لسانی تجربے کا نام ہے؟ کیا اس کی زبان افسانے کے دیگر تکنیکی اور ہیئتی عوامل پر مرجح ہے؟ یا زندگی کے جن تضادات و تصادمات کی پردہ دری اس کا مقصود ہے لسانی تجربہ اس پر فوقیت رکھتا ہے؟ کبھی کبھی تو وہ پورا کا پورا افسانہ اخباری زبان میں لکھ جاتا ہے۔ دراصل منٹو یا بیدی کے کرداروں کی تفہیم میں ہمیں وہی لطف آتا ہے جو شاعری میں تخلیقی زبان مہیا کرتی ہے۔ قمر رئیس نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "انسانی تجربات اور نفسیاتی کیفیات شاعری میں بھی غالب عنصر کا درجہ رکھتی ہیں اور باوجود اس کے بیان و اظہار کا ڈھنگ اور عمل دونوں میں ایک حد تک مشابہت رکھتا ہے' دونوں کے اثرات Effects کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ اس کا ایک سبب یہ ہے کہ شاعری میں حسیاتی پیکر' تمثیلی نوعیت کے ہوتے ہیں اور افسانہ میں تخلیقی یعنی وہ کسی کردار کے عمل یا ردعمل کو ظاہر کرتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ افسانہ جذبات کی ترسیل میں شاعری کے طریق کار سے کام لینے کے باوجود افسانہ بنا رہتا ہے۔ اسے اپنی شناخت یعنی افسانویت سے ترک تعلق کرتے ہوئے اپنے وجود کے بکھر جانے کا اندیشہ لاحق رہتا ہے جب کہ شاعری کی اندرونی ہیئت ایسی کسی شرط کے تابع نہیں ہوتی۔"

یہاں قمر رئیس نے افسانے کی وجودیات Ontology کے مسئلے کو اٹھایا ہے کہ شاعری کے طریق کار یعنی شاعری میں بالعموم استعمال میں آنے والی فنی تدابیر کو افسانہ بھی بروئے کار لاتا ہے لیکن اس طور پر افسانے کی اپنی وجودیات متاثر نہ ہو۔ ظاہر ہے شاعری نہ صرف یہ کہ بڑی حد تک Interovert ہوتی ہے اس کا اپنا ایک ایسا تجریدی نظام بھی ہوتا ہے جس میں توضیح محض ایک التزام کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں ایسی کئی Missing links واقع ہوتی ہیں اور تکرار کے ساتھ واقع ہوتی ہیں جنہیں ہر قاری اپنے اپنے طریقے سے پر کرنے کے درپے ہوتا ہے۔ قمر رئیس کا یہ خیال درست ہے کہ افسانہ اور شاعری دونوں ہی انسانی تجربات کی نمائندگی کرتے اور طریق اظہار میں بھی ایک حد تک مشابہت رکھتے ہیں لیکن دونوں کے اثرات کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ یہاں ہم حسی تجربات کو شاعری کے ساتھ مشروط کر کے دیکھیں تو بات زیادہ واضح ہو سکتی ہے کہ شاعری کی دنیا حسی تجربوں سے معمور دنیا ہی نہیں ہوتی بلکہ ہمارے حواس سے ماورا ان حقائق سے بھی معمور ہوتی ہے جنہیں کسی خاص نام سے موسوم کرنا مشکل تر ہوتا ہے۔ شاعری

زمان ومکان کو کوئی نام دیے بغیر بھی اپنا کام چلا لیتی ہے جب کہ افسانے کی تخلیقی کائنات آپ کے سامنے شرائط کی کھتونی سی رکھ دیتی ہے۔ وہ شرائط جن کا تعلق پلاٹ کے ضبط، کرداروں کے تفاعل اور تکنیک سے بھی اتنا ہی ہے جتنا قمر رئیس کے لفظوں میں بشری صورت کا Human Situation سے۔ دراصل شاعری اور افسانے کے سلسلے میں بہت سے مغالطے یوں بھی پیدا ہوئے کہ ہمارے یہاں اصنافی تنقید Genre Criticism کی طرف سنجیدگی کے ساتھ توجہ ہی نہیں کی گئی۔ ہماری تنقید نے اصناف کی حد بندیوں کو موہوم تو قرار دیا لیکن اس حقیقت کی طرف اشارہ کرنے سے باز رہی کہ اصناف یا کوئی صنف خاص اپنی ذات میں کس قدر توانائی کی حامل ہے؟ اور موجودہ صورتِ حال میں اس توانائی کو کس کس طور پر Sublimate کیا جا سکتا ہے؟ ماضی سے عہد حاضر تک اس کی داخلی یا خارجی صورتوں میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں اور کیوں؟ عہد موجود میں اس کی معنویت کیا ہے؟ بعض نقادوں نے ایک صنف کا دوسری صنف کے ساتھ تقابل کر کے ایک کو دوسرے سے پست یا بلند بھی ٹھہرانے کی کوشش کی۔ بعض نقاد ایک دوسرے کو آپس میں خلط ملط کر کے بھی دیکھتے رہے۔ یہ نہیں دیکھا گیا کہ انفرادی سطح پر کسی صنف میں نمو پذیری اور امکان افزائی کی صلاحیت کس قدر ہے؟ کسی صنف نے کہاں کہاں روایتی تعریف کے بھرم کو توڑا ہے؟ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ہر صنف کی نال کسی دوسری صنف میں گڑی ہے، اسی لیے کسی صنف کا کوئی ایک جز یا ایک سے زیادہ اجزا کسی دوسری صنف کے عمل ترکیب کا حصہ بننے کے باوجود اس کی سالمیت اور کلیت کو تہس نہس نہیں کر دیتے بلکہ اس طرح اس کے حدود اور پہلے سے زیادہ وسیع ہو جاتے ہیں۔ جہاں تخلیقی رو غیر معمولی طور پر شدید ہوتی ہے وہاں اصناف کے اندر اس قسم کی شکست و ریخت کی صورت پیدا ہونا ایک فطری عمل ہے لیکن شاعری صنف نہیں ہے۔ نثر سے الگ ایک طریق اظہار ہے حتیٰ کہ تخلیقی نثر میں بھی نثر کے بنیادی تقاضوں کا لحاظ رکھنا اس معنی میں ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ اس صنف کے نظام فن کے ساتھ مشروط ہے جس میں اسے برتا گیا ہے۔ نثر میں اور بالخصوص افسانوی نثر میں زبان کی آزادروی کو اپنے طور پر اتنا بے لگام نہیں چھوڑا جا سکتا جتنا شاعری میں روا رکھا جاتا ہے یا ممکن ہوتا ہے۔ قمر رئیس بافت کے گٹھاو یا Comression کو افسانے کا سب سے نمایاں پہلو قرار دیتے ہوئے یہ بھی لکھتے ہیں کہ:

"افسانہ نگار بکھری ہوئی زندگی کی پیچ در پیچ حقیقتوں اور انسانی وجود کی تہ در تہ

سچائیوں کو اپنے تخلیقی انہماک سے ایک ایسی Shape یا شکل دیتا ہے جو نہایت

مختصر / اکمل ہونے کے ساتھ ساتھ جامع' خود کفیل اور معنی خیز ہوتی ہے' جو ذہن کے دریچے کھولتی اور احساسات کے انجانے منطقوں تک رونمائی کرتی ہے۔ اس تحدید کے نتیجے میں افسانہ کا بیانیہ اظہار ناول کے مقابلے میں زیادہ اشاراتی اور علامتی ہو جاتا ہے۔ افسانہ میں فن کار جو تفصیلات اور جزئیات مہیا کرتا ہے وہاں بھی اس کا مطمح نظر ان جذباتی کیفیات اور ذہنی نقوش کو اجاگر کرنا ہوتا ہے جو ابتداء سے اس کا مقصود ہوتا ہے۔''

محولہ بالا اقتباس میں سارا زور افسانے کی ایجازی خصوصیت، اس کی معنی خیزی اور اس کی علامتی معنویت پر ہے۔ قمر رئیس نے احساسات کے انجانے منطقوں کی بات بھی کہی ہے۔ قرۃ العین کے افسانوی فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے وہ الفاظ کی ایمائی قوت کے ساتھ ساتھ کہانی سے ماورا فکری حقائق کا حوالہ بھی دیتے ہیں۔ نیز یہ بتاتے ہیں کہ عینی نے وہیں علامتی اور ایمائی طرز بیان اختیار کیا ہے جہاں ان کا مقصود وجود کی تہہ داریوں کا انکشاف تھا۔ قمر رئیس اسی رویے کو داخلی حقیقت نگاری سے تعبیر کرتے ہیں۔ گویا زندگی بہ ظاہر اور اپنے عام معنوں میں جتنی واضح' شفاف اور قابل گرفت ہے اتنی ہی بلکہ اس سے زیادہ مبہم اور غیر یقینی بھی ہے۔ افسانہ نگار اسے کوئی نہ کوئی معنی فراہم کرنے کی کوشش ضرور کرتا ہے۔ لیکن ہزار گرہیں کھولنے اور ہزار معنی پہنانے کے باوجود اس کے الجھاؤ کم نہیں ہوتے۔ قمر رئیس ایک تخلیق کار بھی ہیں جو تخلیقی نفسیات کا بخوبی علم رکھتے ہیں۔ غالباً اسی بنا پر وہ زندگی کے اس الجھاو اور اس کی Paradoxial significance استعادی معنویت کے بھی قائل ہیں۔ قمر رئیس لوکاچ کے اس خیال کی تردید تو بہ مشکل کر پاتے ہیں کہ افسانوی ادب کے میدان میں شاہ کار تخلیقات اپنے عہد کے بڑے مسائل کو سمیٹے ہوتی ہیں۔ ضمناً وہ یہ کہے بغیر بھی نہیں رہ پاتے کہ کسی عہد کے بڑے یا بنیادی مسائل کا اظہار لازماً ادبی تخلیقات کی کامیابی کا ضامن نہیں ہوتا کیوں کہ بقول قمر رئیس فنی اور جمالیاتی تشکیل کسی طرح کم اہمیت کی حامل نہیں ہے۔ بیدی کی بعض کہانیوں کی کامیابی کا راز انہیں بیدی کے آرٹ کے اس پہلو میں نظر آتا ہے کہ وہ نفسیاتی زندگی کے پراسرار محرکات اس کے عمل' اس کی شکلوں' اس کے قوانین اور روح کی جدلیات پر زیادہ توجہ کرتے ہیں۔ وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ بیدی کا اصل فن تو وہاں نشو و نما پاتا ہے جب وہ انسان کے ان گنت معلوم اور نامعلوم رشتوں اور جذبوں کی شناخت کے نئے پیمانے وضع کرتے ہیں اور ''اس طرح وہ انسانی

وجود کی پراسرار گہرائیوں اور پیچیدگیوں کا سراغ بھی لگاتے ہیں۔'' ان کی نظر میں بیدی ''انسان کے روحانی کرب و عذاب Anguish کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔'' کم و بیش اسی قسم کی روحانی زندگی کا انکشاف انہیں قرۃ العین کے فکشن میں بھی دکھائی دیتا ہے کہ ان کے یہاں ''انسانی وجود کا داخلی اضطراب، آشوب ذہنی اور احساس تنہائی کو نمایاں اہمیت حاصل ہے''۔

ایسا نہیں ہے کہ قمر رئیس نے جمالیاتی احساس کو ماضی میں کبھی غیر اہم ٹھہرایا ہو۔ حتیٰ کہ تخلیقی عمل کے دورانیے میں تخیل کے تفاعل کی اہمیت کی طرف انہوں نے بارہا متوجہ کیا ہے لیکن تاکید اقتصادی قوتوں اور تاریخ کی اقتصادی تفہیم پر زیادہ تھی۔ موجودہ مضامین میں اقتصادیت پر تاکید کم سے کم ہے۔ عصری سماج کے بحران، ذات کے بحران، ایک عمومی اذیت ناک بے گانگی کے عالم میں زیست بسری، انسانیت کی زبوں حالی، انسانی رشتوں کی پامالی، اخلاقی اور سماجی کشیدگیوں اور انسانی درندگی اور بربریت نیز بازار کے بے محابا فروغ کے پیچھے جو اجبار کام کر رہے ہیں، ان کا تاثر اب کسی ایک طریقۂ اظہار کا پابند ہے نہ تخلیقی لسان کا کوئی ایک پیرایہ ہے۔ روایتی مارکسیوں نے تو برقول بریخت، راب گریے، کافکا اور کامو وغیرہ کو اسی لیے رجعتی قرار دیا تھا کہ وہ ''کھلتے کم ہیں'' یا یہ کہ وہ پوری آواز کی بلندی کے ساتھ ہم کلام نہیں ہوتے، جب کہ واز کیز ہی نہیں لوشین گولڈ من اور دوسرے نو مارکسی اس طرح کے کلیوں کو توڑنے کی طرف مائل نظر آتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد قدر زائد گشت کرشیئی قدر Commodity Value میں بدل گئی تھی اور انسانی دنیا پر اشیا کی دنیا نے غلبہ پالیا تھا۔ گولڈ مین کا کہنا ہے کہ اس غیر شخصی قسم کی دنیا کی نمائندگی کرنے والے راب گریے اور کافکا جیسے فن کار ہی تھے۔

قمر رئیس کو نئے افسانوی تجربوں میں جو ایک پنہاں یا علامتی معنویت دکھائی دیتی ہے اسے وہ زیادہ بلیغ اور فکر انگیز قرار دیتے ہیں۔ اسی میں انھیں 'تخلیقی حسیت کے اظہار کی نئی جہتوں' کا عرفان بھی ہوتا ہے۔ سوال یہ اٹھتا ہے کہ قمر رئیس کسے سوال زد کر رہے ہیں اور یہ کہ پنہاں معنویت والے افسانے کن افسانوں سے زیادہ بلیغ اور فکر انگیز ہیں۔ قمر رئیس نے جواب مقدر چھوڑ دیے ہیں۔ دراصل قمر رئیس ذہنی طور پر اینگلز کے زیادہ نزدیک ہیں۔ اینگلز اسیل پر اعتراض کرتا ہے کہ جو Message اس کے مطمحِ نظر تھا اس کا ظہور کرداروں کے عمل سے ہونا چاہیے تھا کہ نہ راست۔ قمر رئیس کی بیش تر عملی تنقید کے نمونوں میں 'راست غایر مطالعہ' کی صورتیں واضح ہیں۔ ان کے لیے بھی ادب کی زبان کا اپنا ایک تخلیقی کردار اور تخلیقی اختصاص ہوتا

ہے جس کا مقصد ہی قاری میں ایک خاص تاثر رقم کرنا ہے۔ اس نوع کا تاثر ہی ہماری مانوس دنیا کو کچھ لمحوں کے لیے نامانوس بنا کر ہمیں ایک ایسے فریب میں مبتلا کر دیتا ہے جیسے ہم اس دنیا کو پہلی بار دیکھ رہے ہیں یا وہ پہلی بار ہم پر افشا ہو رہی ہے۔

قمر رئیس نے احمد ندیم قاسمی کے افسانوی فن پر اظہار خیال کرتے ہوئے معروضی اور غیر جذباتی انداز نظر جیسے مسئلے پر بھی خاص توجہ سے بحث کی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

> ''ندیم کے احساس و تاثر کی شدت' ضبط کی کوشش کے باوصف افسانے کی تراش اور تعمیر میں تحلیل ہو جاتی ہے اور نتیجے میں وہ اپنی اکثر کہانیوں میں کہیں بیٹھا نظر آتا ہے۔ فن کار اگر اپنے فن میں موجود نہ ہو تو کہاں ہوگا؟ وہ فن کار جو اپنی تخلیقات میں معروضی یا نیچرلزم قسم کی واقعہ نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اپنے ایک ایک لفظ میں موجود ہوتے ہیں۔ سوال فن کار کی موجودگی یا عدم موجودگی کا نہیں' اس کا ہے کہ وہ جو کچھ کہنا چاہتا ہے اسے افسانے کے تار و پود Texture میں کس سلیقے سے سموتا ہے۔ اس سلیقے کا نام فنی بصیرت اور اس کے عملی اظہار کا نام تکنیک ہے۔''

یہاں قمر رئیس نے افسانوی فن کے سلسلے میں سب سے اہم سوال یہ اٹھایا ہے کہ فلابیر، موپساں یا زولا کے علاوہ منٹو یا حیات اللہ انصاری یا بعض مثالوں کی روشنی میں عزیز احمد کے یہاں جس غیر شخصی پن کو حوالہ بنایا جاتا ہے کیا وہ اتنا غیر شخصی یا فن کار کی ذات سے بری ہو سکتا ہے کہ فن کار کی فہم و فکر کی کوئی رمق ہی اس میں بار نہ پا سکے۔ دراصل ہم جسے فن کار کے نظریے کا نام دیتے ہیں یعنی وہ نظریہ جسے وہ ایک مدت کے علمی اور عملی تجربات کی بنیاد پر ایک خاص تنظیم اور ترتیب دیتا ہے اس کا لاشعور ہوتا ہے۔ فن کار کی فکر شعوراً نہیں عادتاً اپنے اس لاشعور کے ساتھ مشروط ہوتی ہے۔ منٹو کی نجی زندگی کے باہری پیش و پس میں جو عدم نظمی دکھائی دیتی ہے اس عدم نظمی کا کوئی منفی اثر اس کی اخلاقیات اور اس کے فنی عمل پر نہیں پڑا۔ اس کے افسانے ایک مقام پر یہ تاثر بھی فراہم کرتے ہیں کہ اس کے ذہن میں ایک انتہائی محفوظ مثالی دنیا ہے جو باہر کی دنیا کے معمولات سے قطعاً ایک علیحدہ نظام عمل رکھتی ہے۔ اسی لیے منٹو انسان کے خارج سے زیادہ اس باطن کی پردہ دری کرنے کی سعی کرتا ہے جو عمومی نظروں سے بڑی حد تک پوشیدہ ہے۔ اس کے نزدیک انسانیت کا لولا لنگڑا سفر جاری ہے۔ جاری ہے اسی لیے وہ امکانات سے

معمور بھی ہے اور اسی لیے وہ انسان سے مایوس نہیں ہوتا کہ انسان نام ہے مسلسل امکان کا۔ قمر رئیس نے کسی بھی فن میں فن کار کی موجودگی اور عدم موجودگی کے سوال کے بعد جس چیز پر خاص اہمیت کے ساتھ تاکید کی ہے، وہ ہے افسانے کی بافت یا Texture۔ یعنی وہ بافت جو تقریباً تمام افسانوی فن سے متعلق لوازم و تدابیر Devices پر مشتمل ہوتی ہے۔ قمر رئیس یہ تو کہتے ہیں کہ 'افسانہ یا ناول یا مجموعاً' فکشن فرد اور سماج کی کشمکش اور آویزش کے داخلی اور خارجی منظر کو پیش کرنے کا وسیلہ رہا ہے۔ لیکن محض اس جملے یا اس خیال ہی پر بس نہیں کرتے وہ اپنی بات یہ کہہ کر مکمل کرتے ہیں کہ ''افسانہ ایک تخلیقی فارم کی حیثیت سے اپنا منفرد وجود بھی رکھتا ہے۔ وہ انسان کی تخلیقی حسیات کا ایک حسین مظہر رہا ہے۔'' قمر رئیس کے یہاں فنی بصیرت کے معنی اس اہلیت یا competence کے ہیں جو افسانے کے مختلف فنی عوامل کو ایک جمالیاتی واحدے میں ضم کرنے کی استعداد رکھتی ہے۔ افسانوی بیانیہ میں ہر چیز کا ایک مقام اور ایک رتبہ ہوتا ہے۔ کردار، تناظر، داخلی تجزیہ اور زبان کا عمل اپنے اپنے حدود رکھتا ہے۔ اس میں ایک مناسب تال میل بھی ضروری ہے۔ میری مراد افسانوی مواد میں Facts یا Fiction کی شمولیت یا عدم شمولیت سے نہیں ہے بلکہ افسانوی مواد کی اس فنی پیش کش Presentation سے ہے جس کا سب سے حرکی پہلو تکنیک سے تعلق رکھتا ہے۔ قمر رئیس نے ایک سے زیادہ مقامات پر بیانیہ میں تکنیک کو اس معنی میں خاص ترجیح دی ہے کہ تکنیک فنی عمل میں ایک عملیے Process کی حیثیت رکھتی ہے۔ افسانہ نگار تکنیک پر دستگاہی کے بغیر دوسرے صیغوں کو باہمی ربط دے سکتا ہے اور نہ باہمی تناسبات کو قائم رکھ سکتا ہے۔ ان چیزوں کا لحاظ رکھے بغیر افسانوی وحدت کو بھی قائم نہیں رکھا جا سکتا۔ اسی کے پہلو بہ پہلو افسانے میں سماجی حقیقتوں کی ترجمانی یا تاریخی حقائق کی کارفرمائی کے معنی فنی اعتبار سے اس کے غیر تخلیقی یا پست ہونے کے نہیں ہیں۔ کیونکہ بقول قمر رئیس افسانہ بہر صورت کسی نہ کسی بڑی صورت حال کا مظہر ہوتا ہے۔ اگر افسانہ نگار کو مواد اور فن کے تقاضوں کا بخوبی احساس ہوتا ہے۔ تو وہ ہر دو میں تخلیقی یکجائیت کو قائم رکھ سکتا ہے ورنہ افسانہ اس منصب پر پورا نہیں اتر سکتا جس کا حوالہ قمر رئیس نے دیا ہے۔

میں اپنی اس گفتگو کا اختتام اپنی تحریر کے ایک اقتباس سے کرنے کی اجازت چاہوں گا یہاں اس کا محل یوں ہے کہ ایک تنقید نگار جب اپنی تخلیق کے محرکات پر سے پردہ اٹھاتا ہے تو اس کے رویے کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟

''تخلیق یا تخلیقی سروکاروں کے سلسلے میں قمر رئیس نے کئی مضامین میں بہت وضاحت کے ساتھ اپنا موقف بیان کیا ہے۔ یہاں 'شام نوروز' کے پس لفظ بہ عنوان ''گرد پس کارواں' میں ان کی بعض ترجیحات توجہ طلب ہیں کیوں کہ اس نواح میں ان کی حیثیت ایک تنقید نگار کی کم تخلیق کار کی زیادہ ہے اور وہ جو کچھ کہ ان کے تنقیدی مخاطبات میں ان کہا Unsaid رہ گیا ہے یہاں اسے پوری آواز مل گئی ہے۔ ان کے نزدیک ہر فن کار کا تخلیقی عمل اور اس کے محرکات ایک دوسرے سے مختلف ہوتے ہیں۔ گویا اب انہیں یہ باور کرنے میں کوئی تامل نہ تھا کہ ایک ہی آئیڈیالوجی کے ساتھ وابستگی اور خصوصاً ادب کو اس کی تشہیر کے ذریعے کے طور پر استعمال کرنا تخلیقی سائیکی کے عین منافی ہے۔ سماج کی بالائی اور بنیادی ساخت کے مابین جو بُعد اور فاصلہ ہے' اس کا احساس اینگلز ہی کو نہیں مارکس کو بھی تھا۔ قمر رئیس بھی اب اقتصادیات کو سوسائٹی کی بنیادی ساخت نہیں مانتے۔ تخلیق کے عمل میں بے نام مبہم احساس، کا ذکر کرتے ہوئے انہوں نے لکھا تھا کہ جب بھی کوئی نظم مجھے پر وارد (یہ لفظ توجہ طلب ہے) ہوتی ہے، مجھے پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔ وہ میرے وجود کو کسی انجانی سیرگاہ میں لے جاتی ہے۔ جہاں بڑی آزادی سے میں اپنے آپ کو ڈھونڈتا خوابناک دھندلکوں اور اندھیروں میں ٹٹولتا ہوں۔ اس طرح اپنی روحانی زندگی کی کچھ گم شدہ کڑیوں تک میری رسائی ہو جاتی ہے،، دوسری جگہ وہ اس شعری وجدان کا ذکر کرتے ہیں جس کا سب سے وسیع، معتبر، متنوع اور جمال آفریں سرچشمہ یادوں کا انمول خزانہ ہوتا ہے کیوں کہ وہ تحت الشعور کی محفوظ پناہ گاہوں میں رہ کر بڑے پراسرار ڈھنگ سے عمل کرتا ہے۔ قمر رئیس یہ بھی کہتے ہیں کہ انہوں نے اپنی شاعری میں ہر طرح کی مصلحتوں یا تحفظات سے بری ہو کر اپنے اندر کے پردے اٹھائے ہیں۔ تخلیقی تجربے میں اظہار ذات کی خواہش یا معاشرے اور رواجی ماحول کی فضا سے کچھ بلند ہو کر خود اپنے وجود کا نظارہ کرنے اور امور دنیا سے اپنے پنہاں رشتوں کی بازدید کرنے کے پیچھے ان کے اس تصور کا بڑا ہاتھ ہے کہ ''شاعری دوسرے فنون

لطیفہ کے مقابلے میں شاید انکشافِ ذات کی زیادہ مستند دستاویز ہوتی ہے۔"
قمر رئیس کے ان خیالات میں ان کے انفرادی تخلیقی تجربے کے عکس کے ساتھ ایک ایسے ذہن کی کارفرمائی سے انکار نہیں کیا جاسکتا جسے تخلیقی آزادی عزیز ہے اور جو مشروطیت کا دعویٰ کرنے کے باوجود اس کی ایک حد بھی قائم رکھنے کے درپے نظر آتا ہے۔"

میں نے قمر رئیس کی تنقید کے عمل اور تنقید کے دعووں کے مابین ہمیشہ ایک کشمکش سی محسوس کی ہے۔ یہ چیز اور دوسرے نقادوں کے یہاں بھی نظر آتی ہے جن کے دعوے کچھ ہوتے ہیں اور اپنے عمل اور اپنے اطلاق میں وہ کچھ اور دکھائی دیتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ تو یہی ہے کہ تخلیق کے تقاضوں سے بہت زیادہ روگردانی نہیں کی جاسکتی۔ جو نقاد یہ کرتے ہیں ان کے پاس اپنی نفسی طمانیت کا تو جواز ہوتا ہے تخلیق کے تعلق سے ان کے پاس کوئی مناسب جواز نہیں ہوتا۔ اگر قمر رئیس ہر فن کار پر ایک طرح کے نظریے کا اطلاق کرتے تو ان کی قدرشناسی کے عمل میں ترجیحات کا کینوس بے حد محدود ہو کر رہ جاتا۔ ان کی ترجیحات، کشادگی فہم اور تنوع کا احساس دلاتی ہیں تو اس کا سب سے بڑا سبب یہ ہے کہ وہ اس نکتے سے بخوبی واقف تھے کہ تفاعل نقد میں تخلیق کے اپنے تقاضوں کی اہمیت ہے۔ اسی سبب وہ روایتی مارکسی تنقید کی غیر جدلیاتی منطق سے انحراف کرتے ہوئے نئی مارکسی تعبیرات میں جو ایک نیا جہانِ مخفی ہے اس کا خیر مقدم بھی کرتے ہیں۔ باوجود اس کے ترقی پسند تحریک کے ساتھ ان کی وابستگی بہ شرطِ استواری اٹوٹ تھی۔ گزشتہ ساٹھ برسوں میں کئی ادبی رجحانات سے سابقہ پڑا۔ بعض میں چکاچوند کرنے والی چمک تھی جس نے بہتوں کو خیرہ کیا لیکن قمر رئیس کے پائے استقلال میں شمہ برابر بھی جنبش نہیں ہوئی۔ انہوں نے اپنے لیے جس سمت کا تعین کیا آخر دم تک اسی پر قائم رہے۔ ترقی پسندی نے ادب فہمی اور انسان فہمی کا جو نیا تصور دیا تھا اس کی اپنی معنویت تھی اور ہماری ادبی تاریخ کا وہ ایک اہم باب ہے۔ ترقی پسندی میں سرد آثاری ضرور پیدا ہوگئی تھی لیکن قمر رئیس کے حوصلے ہمیشہ تازہ دم رہے۔ میرا اب بھی یہی خیال ہے کہ قمر رئیس جیسی شخصیت درمیان میں اگر نہ ہوتی تو ترقی پسند تحریک بہت پہلے دم توڑ چکی ہوتی۔ پچھلے کچھ برسوں سے ترقی پسند تحریک کا دوسرا نام ہی قمر رئیس ہوگیا تھا اور قمر رئیس یعنی ترقی پسند تحریک۔

O

عقیل رضوی اور نئی ترقی پسند تنقید

بیسویں صدی کا نصف اوّل اگر ہندوستان کی ادبی، ثقافتی اور تہذیبی زندگی میں نئی تحریکات اور نئی فکر کے فروغ کے سلسلے میں بہت اہمیت رکھتا ہے تو نصف آخر، ادبی تنقید میں نئے رجحانات اور نظریاتی مباحث کے لیے بے حد اہم ہے۔ اسی دوران اردو تنقید کی وہ نسل سامنے آئی جس نے مروجہ اقدار سے بغاوت کی اور انھیں وسعت دے کر نئی نسل کو ادبی تفہیم کے نئے زاویے فراہم کیے۔ ان ناقدین کے نام لکھے جائیں تو فہرست کافی طویل ہوگی۔ لیکن جدیدیت کے رجحان کی ابتدا اور ترقی پسند نقطۂ نظر پر اعتراضات کی یورش میں جو ناقدین ترقی پسند نظریے کی توانائی اور اہمیت کا احساس دلاتے رہے ان میں ایک بہت اہم نام ڈاکٹر عقیل رضوی کا ہے۔

ترقی پسند تنقید کی نظریاتی معیار بندی کا کام جن ناقدین نے کیا ان میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم، احتشام حسین اور مجنوں گورکھپوری کے نام بہت اہمیت رکھتے ہیں۔ ان ناقدین نے اپنی تحریروں کے ذریعہ ترقی پسند نقطۂ نظر کی تفسیر و تشریح کے ساتھ اس کی نظریہ سازی کا کام بھی انجام دیا۔ اس سلسلے میں اپنے زمانے میں انھیں دو گروہوں کے اعتراضات اور نکتہ چینیوں کا سامنا کرنا پڑا۔ ایک وہ قدامت پسند تھے جو کلاسیکی ادبی نظریات میں کسی طرح کی تبدیلی کے قائل نہیں تھے اور نئی فکر کو ادبی اور لسانی بدعت قرار دیتے تھے۔ دوسری وہ جو ترقی پسند نظریات کو زبان و ادب پر حملے کے ساتھ مذہب، عقیدے اور تہذیب پر بھی حملہ سمجھتے تھے۔ بعض پریم چند اور چودھری محمد علی ردولوی جیسی وسعتِ فکر و نظر رکھنے والے بزرگ ادیب بھی تھے جو ترقی پسند نقطۂ نظر کی سرپرستی کر رہے تھے لیکن ان کی تعداد بہت کم تھی اور قدامت پرستی اور ترقی پسندی کی معرکہ آرائیوں کی جواب دہی عام طور پر سجاد ظہیر، ڈاکٹر عبدالعلیم اور احتشام حسین پر تھی۔ ان

لوگوں کے علمی تبحر، مدلل اور قائلی (convincing) اندازِ تحریر نے ان خراب حالات میں بھی اس کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔

بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک پہنچتے پہنچتے جدیدیت کا نیا رجحان سامنے آیا جسے ترقی پسند نقطۂ نظر کی ضد کے طور پر پیش کیا گیا جس نے ترقی پسند نظریات کی شدت سے نفی کی۔ یہ لوگ ترقی پسندی کے پرانے معترضین کے مقابلے میں زیادہ بلند بانگ اور لسان (vocal) تھے اور اپنی تحریروں اور اعتراضوں میں ان کا رشتہ اس ادبی رکھ رکھاؤ سے کم تھا۔ یہ طوفان ایسے غبار آلود جھونکوں کی طرح آیا کہ اس نے خود ترقی پسندوں کو آنکھیں ملنے پر مجبور کر دیا۔ مارکسی نظریے کی دو حصوں میں تقسیم اور اپنوں کے بعض غلط فیصلوں کی وجہ سے غیر مطمئن ترقی پسند، بہت آسانی سے جدیدیوں میں شامل ہو گئے۔ بعض ترقی پسندوں نے جدیدیت کو ترقی پسندی کی توسیع قرار دے کر اختلاف کو کم کرنے کی کوشش کی لیکن اس نقطۂ نظر کو عام ادیبوں کی تائید حاصل نہ ہو سکی۔

نظریات اور رجحان کی اس معرکہ آرائی میں جن لوگوں نے نظریاتی اور عملی تنقید میں ترقی پسند نظریے کو ایک نئے حوالے اور نئے سیاق میں پیش کیا اور جدیدیت کے حملوں کا جواب دیا، ان میں ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر عقیل رضوی کی اپنی ایک انفرادی جگہ ہے۔

ڈاکٹر محمد حسن اور ڈاکٹر عقیل رضوی نے اس تنقیدی بحران (crisis in criticism) میں ترقی پسندی کی نئی تفہیم کی اور بدلے ہوئے ماحول میں نئی ترقی پسند تنقید کے نظریے کو پیش کیا جس میں زیادہ قبولیت (adoptability) اور وسعتِ نظر تھی۔ ترقی پسند نظریہ جس پر رفتہ رفتہ مارکسزم کا سیاسی پہلو حاوی ہوتا گیا تھا اور ادبی تفہیم اور تعینِ قدر میں طبقاتی کشمکش اور پیداواری رشتوں نے زیادہ اہمیت حاصل کر لی تھی اس سے اسے باہر نکالا اور ادب کا مطالعہ ثقافتی اقدار، ادبی جمالیات اور فن کار کی شخصیت کی روشنی میں کرنے کی کوشش کی۔ ڈاکٹر عقیل رضوی کے بارے میں ایک عام رائے یہ ہے کہ وہ جدیدیت کے شدید مخالفوں میں ہیں اور اس بات کی اتنی شہرت ہوئی کہ نئے ناقدین نے ان کی تحریروں پر سنجیدگی سے غور نہیں کیا متعصبانہ رویہ رکھا۔ جدیدیت کے ابتدائی زمانے میں جب بے معنی علامت نگاری، تنہائی، مایوسی، کرب، ابتلا اور ذات کی شناخت کو لے کر مقصدیت اور بیانیہ کی مخالفت کے پردے میں سارے ترقی پسند ادب پر سوالیہ نشان بنایا جانے لگا تو ڈاکٹر عقیل نے ایسی تحریروں کو سختی سے رد کیا اور 'نئی علامت نگاری' نام کی اپنی کتاب میں ان پر سختی سے تنقید کی۔ ان کے بارے میں مشہور ہے کہ انھیں خراب اشعار

بہت جلد یاد ہو جاتے ہیں اس لیے انھوں نے اپنی کتاب میں ایسے اشعار کا انبار لگا دیا جن کا جدیدیوں کے پاس خود کوئی جواز نہیں تھا لیکن اس طوفان کے فرو ہونے کے بعد جب فضا قدرے صاف ہوئی تو انھوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت دونوں کا حقیقت پسندانہ جائزہ لیا۔ انھوں نے لکھا کہ:

"... کیا وہ ادب جو محض ادب اور فن پر یقین رکھتا ہے اور کسی تجزیہ، سماجی شعور اور سیاسی آگہی سے اپنا کوئی واسطہ نہیں رکھنا چاہتا۔ وہ ادب کے خانے میں رکھا جا سکتا ہے؟ ہمارے خیال میں وہ بھی ادب کا ایک حصہ ہے کیوں کہ انسانوں کی ایک مختصر جماعت ہی سہی (جو) اس کی دلدادہ ہے لیکن ترقی پسند تنقید نگار اگر ایسے ادب کا جائزہ لیتا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ اس کا بھی جائزہ لینا چاہیے تو اسے ادب اور فن کو ایک اچھی کسوٹی پر کسنا چاہیے اور پھر یہ دیکھنا چاہیے کہ اس کا کتنا حصہ تاریخ بن چکا ہے اور کس میں تحریک اور جدلیت کی نشانیاں ملتی ہیں۔" (تنقید اور عصری آگہی، ص 168)

اس طرح ڈاکٹر عقیل رضوی نے جدیدیت کے رجحانات کے تحت تخلیق پانے والے ادب کو یکسر رد کر دینے کے بجائے اس کی طرف توجہ دینے اور اس پر غور و فکر کرنے پر زور دیا۔ اس طرح انھوں نے اس ترقی پسندی جس کو سکہ بند ترقی پسندوں نے عقیدہ بنا دیا تھا اس سے آگے بڑھ کر نئی ترقی پسندی کے لیے راہیں ہموار کیں۔ انھوں نے واضح طور پر اس بات پر زور دیا کہ وقت کی تبدیلی کے ساتھ ادبی فکر اور نقطۂ نظر میں تبدیلی بھی لازمی ہے۔ ادب کسی جامد شے کا نام نہیں ہے۔ وہ تہذیبی اور ثقافتی تبدیلیوں کے ساتھ تبدیل ہوتا رہتا ہے۔ سماج و ثقافت میں تبدیلیوں کے ساتھ ادب میں بھی تبدیلی کا آنا لازمی ہے اور یہی اس کی زندگی سے وابستگی کا ثبوت بھی ہے۔

ڈاکٹر عقیل رضوی ایک ترقی پسند نقاد ہیں لیکن وہ اس بات کو بھی بخوبی سمجھتے ہیں کہ ماضی میں ترقی پسندی کو ایک مخصوص سیاسی پروگرام کے تحت چلانے کی کوشش کی گئی جس سے ایک وسیع انسانی اقدار پر مبنی نقطۂ نظر کو نقصان پہنچا۔ انھوں نے اس عہد کے نظریات کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ:

"ایک زمانہ تھا جب ترقی پسند تنقید نگار نے ادب کے لیے چند بندھے ٹکے

اصول متعین کر لیے تھے۔ ادب کو ایک خاص حد تک مشروط آزادی تو تھی باقی
کے لیے وہ ادیب کو اپنے مخصوص پروگرام کے تحت چلانا چاہتا تھا۔ اس بات کو
مان لینے میں کوئی حرج نہیں کہ ترقی پسندی پر ایک پروگرام کا دور گزر چکا ہے۔
شاعر یا ادیب کے لیے زندگی میں کیا بہتر ہے کیا کمتر اور کہاں اس کی ضرورت
ہے کہاں نہیں، اس کے بجائے نقاد نے اس بات پر زور دینا شروع کیا کہ اس
کا بنایا ہوا مخصوص پروگرام ہی صحیح ادبی تخلیق ہے باقی اس احاطے سے
باہر ہے۔ لیکن بہت جلد یہ بات ظاہر ہوگئی کہ پروگرام کے تحت پیدا کیا ہوا
ادب اس قدر ہنگامی ہو گیا کہ اس میں ادبیت تقریباً ختم ہونے لگی اور اسی کے
ساتھ ساتھ ادب میں علمی وراثت اور روایت اور تجربوں کی جو مختلف نوعیتیں
ہوتی ہیں وہ سب اس ادبی حکم نامے کے نیچے دب کر اپنی روشنی اور جاذبیت
کھونے لگیں کیونکہ ایسے تحکم نے فارمولے کا ادب پیدا کیا بالکل اسی طرح
جیسے کہ آج کی نئی شاعری کا بہت سا حصہ فارمولے کے تحت وجود میں آیا
ہے۔" (تنقید اور عصری آگہی، ص 172)

ڈاکٹر عقیل رضوی ایک کھلے ذہن کے نقاد ہیں۔ ادب اور تنقید کے بارے میں ان کا ایک نقطۂ نظر ہے جسے وہ پورے اعتماد کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ لیکن وہ دوسرے نقطہ ہائے نظر کے بارے میں بھی غور کرتے ہیں اور نئے رجحانات کو قبول کرنے کے لیے تیار رہتے ہیں۔ ان کا انگریزی اور اردو ادبیات کا مطالعہ جتنا وسیع ہے اتنی ہی کلاسیکی ادبیات پر ان کی گرفت مضبوط ہے۔ اسی لیے وہ ترقی پسندی ہو یا جدیدیت ہر رجحان اور رویے کو اپنی روایات اور اپنے ادب کی صحت مند اقدار کی روشنی میں دیکھتے ہیں۔ ان کا ایک مضمون 'نئی شاعری کا منفی کردار' جو 1969 میں شائع ہوا اور جو ان کے مضامین کے مجموعے 'تنقید اور عصری آگہی' میں شامل ہے، اس وقت یہ خاصا زیر بحث رہا اور جدید رجحان کے ہم نواؤں کے اعتراضات کا ہدف بنا حالانکہ اس مضمون میں انھوں نے جو باتیں کی تھیں وہ یورپ کی ان تحریکات مثلاً imagist movement سرریلیزم (Surrealism) ,Dadaism اور اسی طرح کی دوسری تحریکات کی روشنی میں کی تھیں جو دراصل بنیادی طور پر ادبی تحریکات نہیں تھیں اور یورپی شاعری میں در آئی تھیں اور انھیں کی نقل میں اردو میں آگئی تھیں۔ ان کے اس مضمون میں کچھ باتیں اس

وقت لوگوں کو تلخ ضرور لگیں لیکن اگر آج اس مضمون کا مطالعہ کیا جائے تو محسوس ہوگا کہ ڈاکٹر عقیل رضوی کا جائزہ غلط نہیں تھا۔ آج اردو میں اس شاعری کا کتنا حصہ وقیع سمجھا جاتا ہے اور باقی رہا؟ یہ دیکھنے کی چیز ہے۔ اس طویل مضمون کے اختتامیہ حصے سے چند سطریں اس لیے نقل کرتا ہوں کہ ڈاکٹر عقیل رضوی کے Approach کا اندازہ ہو سکے۔ اُس وقت جدیدیت کے زور میں جو کچھ لکھا جا رہا تھا اس کا کتنا حصہ باقی رہنے والا تھا اس کے بارے میں لکھتے ہیں:

''... پھر یہ فیصلہ ہمارے اور آپ کے کیا کسی کے ہاتھ میں نہیں۔ یہ تو تاریخ اور آنے والی نسلیں فیصلہ کریں گی لیکن اگر عقل انسانوں کی رہبری کرتی ہے اور کرتی رہے گی تو اسے ہمیشہ صحیح و غلط کا احساس ہوتا رہے گا۔ نئے ادب میں بھی وہی ادبی سونے باقی رہیں گے جو فن اور ریاضت کی سان پر چڑھتے ہیں اور جن میں صالح روایتوں کا خون دوڑ رہا ہے...''

(تنقید اور عصری آگہی، ص 111)

ڈاکٹر عقیل رضوی کے وسیع مطالعہ اور انگریزی و اردو ادبیات پر گہری نظر کا اندازہ ان کی ایک اور کتاب 'عملی انتقادیات' سے ہوتا ہے۔ یہ کتاب عملی تنقید کے اصول و مسائل اور غزل، قصیدہ، مرثیہ، افسانہ وغیرہ کی عملی تنقید کی مثالوں پر مبنی ہے۔ عملی تنقید پر اردو میں ان سے پہلے کلیم الدین احمد کی کتاب آچکی ہے اور اردو کے حلقوں میں بہت دنوں تک زیر بحث رہی ہے۔ کلیم الدین احمد ایف۔ آر۔ لیوس اور آئی۔ اے۔ رچرڈس سے بہت متاثر تھے۔ ڈاکٹر عقیل رضوی کا نقطۂ نظر بڑی حد تک ان سے مختلف ہے۔ انھوں نے اپنے نقطۂ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ:

''عملی تنقید کی تمام ہنرمندی متن پر مبنی (tex based) ہے۔ کم سے کم میں جس عملی تنقید کا سویدا ہوں وہ اپنی بنیادیں متن میں رکھتی ہیں۔''

ڈاکٹر عقیل رضوی کا خیال ہے کہ آئی اے رچرڈس نے تنقیدی اصولوں پر زیادہ زور دیا ہے اور متن کو نظر انداز کر دیا ہے اور عملی تنقید میں متن کو نظر انداز کر کے تخلیق اور تخلیقی عمل کو نہیں سمجھا جا سکتا۔ ڈاکٹر عقیل رضوی نے متن کے مطالعے میں لسانی اور تہذیبی طاقتوں کے اثرات کے سلسلے میں کئی بنیادی سوال اٹھائے ہیں اور مغربی و مشرقی ناقدین کے نقطۂ نظر کی روشنی میں ان کے جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ یہ کتاب موضوع کے لحاظ سے بے حد کارآمد ہے لیکن اس کا

ابتدائی حصہ انگریزی حوالوں اور قوسین میں انگریزی الفاظ سے اتنا بوجھل ہوگیا ہے جو اس کی ترسیل کو مجروح کرتا ہے۔

ڈاکٹر عقیل رضوی کے تنقیدی نظریات کے سمجھنے کے لیے ان کی کتاب 'مرثیے کی سماجیات' سب سے زیادہ اہم ہے۔ مرثیہ ایک ایسی صنف سخن ہے جس پر مذہبی ہونے کا ایسا لیبل لگا ہوا ہے کہ س کی بہت سی خوبیوں کی طرف لوگوں کی نگاہ نہیں جاتی یا عام ناقد اس کی طرف توجہ نہیں دیتا۔ علامہ شبلی نعمانی کا یہ بڑا کارنامہ ہے کہ انھوں نے اس کے ادبی پہلوؤں کی طرف متوجہ کیا حالانکہ میر انیس کی جانب داری کا ان پر الزام عائد ہوا۔ یہ بات کہ تنقید میں اپنی پسند کے اس طرح اظہار کا حق ناقد کو پہنچتا ہے یا نہیں جس طرح موازنہ میں شبلی نے کیا۔ یہ ایک الگ مسئلہ ہے لیکن مرثیے کی تنقید کے سلسلے میں شبلی کے کارنامے نے مرثیے کے تمام قارئین کو اپنی طرف متوجہ کیا اور شبلی کے جواب میں یا دبیر و انیس کے محاسن کے سلسلے میں کئی کتابیں تواتر کے ساتھ آئیں اور مرثیہ رونے رلانے اور کارِ ثواب کے زمرے سے نکل کر ایک اعلیٰ ادبی صنف کے احاطے میں داخل ہوگیا۔ لیکن مرثیے کی تنقید کے جو ادبی اور جمالیاتی پیمانے شبلی، نے مقرر کردیے تھے بات اس سے آگے نہیں بڑھ پائی۔ جدید تنقید کے تحت مرثیے میں رزمیہ اور ہندوستانی عناصر کی نشاندہی بعض ناقدین نے کی لیکن اس کے باقاعدہ سماجیاتی مطالعہ کی طرف توجہ بیسویں صدی کی آخری دہائی کی بات ہے۔ یہ ایک خوشگوار اتفاق ہے کہ مارچ 1987 میں ایک ہی وقت میں انیس و دبیر پر دہلی اور لکھنؤ میں سیمینار منعقد ہوئے اور لکھنؤ میں دبیر پر منعقد ہونے والے سیمینار میں مرثیہ کی ادبی سماجیات، پر ڈاکٹر عقیل رضوی نے مقالہ پیش کیا اور میر انیس کے مرثیوں کے سماجیاتی مطالعہ پر دہلی میں میں نے مقالہ پڑھا۔ ڈاکٹر عقیل رضوی نے کچھ عرصے بعد اسی مقالے کو وسعت دے کر کتابی شکل میں پیش کیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ مرثیے کی تنقید کے سلسلے میں ڈاکٹر عقیل رضوی کی یہ کتاب ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔

سماجیاتی مطالعہ اور خاص طور پر مرثیے کا سماجیاتی مطالعہ آسان کام نہیں ہے۔ اس میں کئی طرح کے علوم پر دسترس کی ضرورت ہے یعنی مرثیے کی ابتدا سے لے کر آج تک کے مرثیے صرف اس کی نگاہ ہی میں نہ ہوں بلکہ ان کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا گیا ہو۔ دوسرے، ادبی تاریخ کے ساتھ زمانی تاریخ سے پوری واقفیت ہو۔ تیسرے، مختلف ادوار کی تہذیب و ثقافت،

وقت اور حالات زمانہ کے ساتھ ان میں رونما ہونے والی تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں کے اسباب کو اچھی طرح سمجھتا ہو۔

ڈاکٹر عقیل رضوی نے ابتدا سے آج تک کے مرثیوں کا بغور مطالعہ کیا ہے اور ان میں رونما ہونے والی تبدیلیوں اور سماجی و ثقافتی حالات پر ان کی گہری نگاہ ہے اسی لیے انھوں نے مرثیے کے سماجی و ثقافتی عناصر کے بارے میں لکھا ہے کہ:

> "...رثائی ادب کا تمام تر حصہ، امر واقعہ کے لحاظ سے سب کچھ ماضی ہے مگر ہر دور کے فن کار نے اسے اپنی تہذیبی صورتوں، اپنی تاریخ، اپنے سماج اور اپنی تعبیروں سے اپنے حال، میں اس طرح ضم کرلیا ہے کہ اس کے یہ رثائی تاریخی واقعات اس کی اپنی تہذیب اور اُس کا اپنا حال بن گئے ہیں اور اس طرح رثائی ادب کا فنکار اپنی تخلیقات میں ماضی کی بازیافت اپنی حال کی زندگی میں کرتا نظر آتا ہے جس سے اس کے اپنے دور کی نشاندہی بھی ہوتی رہی ہے۔ دکن کے رثائی ادب، دہلی کے رثائی ادب اور لکھنؤ کے مرثیوں میں انھیں تہذیبی اور بدلتی ہوئی فکری اور فنی صورتوں نے سب کو ایک دوسرے سے اس قدر مختلف کردیا ہے کہ ان میں سوا امر واقعہ کے شاید ہی کہیں مماثلت ہو۔"
>
> (مرثیہ کی سماجیات، ص 11)

یہ صحیح ہے کہ مرثیہ ایک خاص تاریخی واقعہ کا شعری اظہار ہے لیکن ہر عہد کے شعرا نے اس واقعہ کو اپنے طریقے اور اپنے انداز سے پیش کیا ہے۔ مرثیہ نگار مورخ نہیں ہے اور نہ اس نے واقعہ کربلا کی تاریخ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس نے اس واقعہ سے چند حقائق لے کر اس کو پراثر بنانے کے لیے کہانی کے تانے بانے خود بُنے ہیں اور اس کے لیے اس نے رسم و رواج، عقائد و توہمات اور طور طریقوں کو اپنے عہد کی مروجہ اقدار سے اخذ کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قدیم دکنی مرثیوں اور دہلی کے مرثیوں میں اپنے تہذیبی اور ثقافتی اختلاف کی بنا پر واقعات کے بیان کے ضمن میں بیان کی گئی تفصیلات میں نمایاں فرق ہے۔ یہ فرق دہلی اور لکھنؤ کے مرثیوں میں بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ مرثیے کے سماجیاتی مطالعے کے جواز پر گفتگو کرتے ہوئے ڈاکٹر عقیل رضوی نے ان الفاظ میں اس کی وضاحت کی ہے۔

> "...فضلی، سودا اور میر نے جس طرح اپنے مرثیوں میں شادی بیاہ، برات،

سمدھیانے، عروسی اور بیوگی کی رسمیں نظم کی ہیں، انیس و دبیر کی تہذیب اور ان کے سماج میں وہ طریقے بدل گئے ہیں۔ ان کے بعد ان میں مزید تبدیلی آئی... مرثیے کے اس تبدیل ہوتے ہوئے سماجی اور تہذیبی ڈھانچے کو سمجھنا بھی مرثیوں کی تنقید میں ایک اہم طریق کار ہے۔''

ہر عہد اپنے زمانے کے ادب ہی میں نہیں بلکہ تمام فنون لطیفہ میں اپنی نشانیاں چھوڑ جاتا ہے۔ کہیں ان کا اظہار نمایاں طریقے پر ہوتا رہتا ہے اور کہیں علامت اور استعاراتی زبان میں۔ مرثیے میں بھی جابجا اس کی نشانیاں موجود ہیں جو ایک صنف ادب کے ساتھ اسے تہذیبی تاریخ کے مطالعہ کا ایک اہم ذریعہ بنا دیتی ہیں۔ ڈاکٹر عقیل رضوی نے بالکل ابتدائی رثائی ادب کے نمونوں سے لے کر جدید ترین مرثیہ گویوں کے کلام میں اس کے عہد کے تہذیبی و ثقافتی عناصر کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ موضوع جتنا وسیع ہے۔ ڈاکٹر عقیل رضوی نے اسی تفصیل اور باریک بینی سے اس کا مطالعہ کیا ہے۔ یہاں پر ان کے مطالعے کی ایک دلچسپ مثال پیش ہے جس سے ان کی تنقیدی بصیرت اور سماجیاتی مطالعہ پر ان کی گرفت کا اندازہ کیا جاسکتا ہے:

''سکندر ایک مرثیے میں سر پیٹ کے زینب روتی ہیں اب ٹوٹ گئی من کی آسا' میں زوجۂ عباس کو جھاؤ اور کدم کی چھاؤں میں روتے اور سوگ مناتے دکھاتے ہیں۔ علی اصغر کو لال پلنگڑی کے جھولے میں لٹا کر، جس میں صندل کے پائے لگے ہیں، حضرت زینب اور شہر بانو سے لال ڈوری جس طرح کھنچوائی ہے اس میں متھرا اور برج کے مناظر اور 'جھولا پڑا کدم کی چھیاں جھولیں کرشن مراری' کی ذہنی بازگشت نظروں کے سامنے پھرتی دکھائی دیتی ہے۔ حاتم نے اپنی مثنوی 'گلشن گفتار' میں جہاں مرثیے کا رنگ پیدا کیا ہے ایک شعر یوں نظم کر دیا ہے:

خدا کے نور کا متھ کر سمندر

نبی چودہ رتن کاڑھے ہیں باہر

جسے بھی امرت منتھن' کا واقعہ معلوم ہے وہ حاتم کے اس کمال کا معترف ہوگا کہ انھوں نے کس خوبصورتی سے ہندو میتھالوجی کو اسلامی رنگ دے کر مرثیہ جیسی صنف میں سمو دیا ہے۔'' (مرثیے کی سماجیات، ص 17)

اس اقتباس سے اس بات کا اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کسی عہد کے تہذیبی اور ثقافتی اثرات ادب میں کس طرح لاشعوری طور پر داخل ہو جاتے ہیں۔ اس سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ فنی تخلیقات کتنی ہی ذاتی یا انفرادی نوعیت کی کیوں نہ ہوں، اپنے عہد کے اثرات سے باہر نہیں ہوتیں۔ واقعۂ کربلا، مرثیہ جس کا ادبی اظہار ہے، ہندوستانی تہذیب سے اس کا کوئی تعلق ہے نہ یہاں کے جغرافیائی حالات سے۔ اس کے باوجود جب یہاں کے شعرا اور فن کاروں نے اسے اپنا موضوع بنایا تو اس میں سوگواری، اداسی اور غم انگیزی کو زیادہ پر اثر بنانے اور سامع میں اپنے غم اور نجی دکھ کا احساس پیدا کرنے کے لیے مقامی مجلسی اور ثقافتی اثرات کا سہارا لیا۔ یہ اس کا ایک فطری عمل تھا۔ اس نے شعوری طور پر ان کے بارے میں اتنی دور تک نہیں سوچا تھا لیکن ان مثالوں سے اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ تہذیبی اور ثقافتی اثرات کس قدر قوی ہوتے ہیں اور کس طرح وہ تخلیقی فکر میں سرایت کر کے تخلیقی جمالیات کا حصہ بن جاتے ہیں۔

ڈاکٹر عقیل رضوی، ادبی تفہیم اور ادب کے تعین قدر میں، اُس نئی ترقی پسندی کے علم برداروں میں ہیں جس نے اردو تنقید میں نئی جہات کے چراغ روشن کیے ہیں۔

O

وزیر آغا کی تنقید نگاری

(تخلیقی عمل کے خصوصی حوالے سے)

وزیر آغا اردو کے چند اہم ترین نقادوں میں شامل ہیں۔ ان کی تنقید کو غیر معمولی اہمیت ملنے کا سبب غالباً یہ ہے کہ یہ وسیع تناظر رکھتی ہے جب کہ اردو میں لکھی گئی بیشتر تنقید کا تناظر محدود ہے اور یہ کسی ایک نظریے یا فارمولے کا طواف کرتی ہے۔ اردو نقادوں میں سے کسی نے مارکسی نظریے کو اپنا قبلہ بنا رکھا ہے، کسی کو نفسیاتی نظریہ نقد حرز جاں ہے، کوئی جمالیاتی زاویہ نقد پر مرمٹا ہے، کسی نے روایت کے مابعد الطبیعیاتی تصور پر اپنی تنقید کی بنیاد رکھی ہے، کسی نے ہیئتی تنقید کو حرف آخر قرار دے رکھا ہے، کوئی شرح و توضیح کو تنقید کا آخری وظیفہ سمجھتا ہے اور کسی نے مابعد جدیدیت کو تنقید کا حتمی ماڈل قرار دینے کا فتویٰ داغ رکھا ہے... تنقید کے لیے نظریہ شجر ممنوعہ نہیں ہے بلکہ حقیقت یہ ہے کہ نظریہ تنقید کی قوت ہے۔ اس کی مدد سے تنقیدی عمل میں مخصوص جہت پیدا ہوئی اور تنقیدی عمل منظم صورت اختیار کرتا ہے۔ خرابی کسی ایک نظریے کو حتمی صداقت متصور کرنے سے پیدا ہوتی ہے کیونکہ ہر نظریے کی اپنی شرائط ہوتی ہیں اور اپنی مخصوص مد ہوتی ہے اور ضروری نہیں کہ ہر فن پارہ ان شرائط پر پورا اترے یا اس کی زد (range) کے اندر آئے۔ چنانچہ کسی مخصوص نظریے کی شرائط پر پورا اترنے والے فن پاروں کی تحسین اور تجزیے کا عمل تو بخیر و خوبی انجام پاتا ہے مگر جو ادب پارے دوسری قبیل کے ہوں انھیں یک قلم مسترد کر دیا جاتا ہے اور کبھی کبھی تو ادب کی روایت کا اہم اور وسیع حصہ کسی نظریے کی انتہاپسندی کی نذر ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات ایک ہی فن پارے میں ایک سے زائد سطحیں ہوتی ہیں، واحد نظریے یا محدود تناظر پر انحصار کرنے والوں سے یہ سطحیں اوجھل رہتی ہیں۔ اس بات کی شہادت میں مارکسیوں، ہیئت پرستوں اور نفسیاتی نقادوں کی تنقیدات پیش کی جا سکتی ہیں۔ اس تناظر میں وزیر آغا کی تنقید

خصوصی اہمیت اختیار کر جاتی ہے، جو ایک مخصوص نظریے کی بجائے ایک 'خاص طرزِ نقد' کی داعی ہے اور جسے امتزاجی تنقید کا نام ملا ہے۔ امتزاجی تنقید کسی ایک نظریے کی بجائے سب نظریات (اور علمی اکتشافات) سے ربط ضبط رکھتی ہے اور ہر نظریے سے حسب ضرورت اور حسب موقع استفادہ کرتی ہے۔

وزیر آغا نے نہ صرف جملہ (مغربی) تنقیدی نظریات کا مطالعہ و تجزیہ کیا ہے، بلکہ سماجی و طبعی علوم، فلسفہ و لسانیات کی بصیرتوں کو بھی جذب کیا ہے۔ مطالعے کی وسعت اور تنوع کے حوالے سے اردو کا کوئی نقاد وزیر آغا کا حریف نہیں۔ مطالعہ اپنی جگہ اہم ہے مگر مطالعے کی نہج اہم تر ہے۔ بقول رفیق سندیلوی: ''وزیر آغا نے ہر دور میں مغرب سے درآمدہ تھیوریوں اور تنقیدی نظریات کا عمیق نگاہی سے مطالعہ کیا ہے، مگر انھیں من و عن قبول نہیں کیا۔ دانشِ مغرب نے ان کی دست گیری تو کی ہے مگر ان پر اپنا تحکم نہیں جتا سکی۔ انھوں نے مغرب کی تھیوریوں سے تجزیاتی قوت کے ساتھ ٹکر لی ہے اور انھیں مشرقی دانش کی کٹھالی میں پگھلا کر اور اپنے ثقافتی ورثے اور تمدنی و تاریخی ماحول میں جذب کر کے ایک نئی صورت میں ڈھال کر پیش کیا ہے۔'' یعنی وزیر آغا نے مغربی علوم و نظریات کے وسیع و متنوع مطالعے میں مشرقی ثقافتی شناخت کو گم نہیں ہونے دیا۔ مشرق گزشتہ کئی صدیوں سے جس ثقافتی و علمی انحطاط کا شکار ہے اور اس ضمن میں جس تاریخی جبریت سے گزر رہا ہے، اس کے تناظر میں غالباً سب سے بڑی ثقافتی خدمت یہی ہے کہ جہاں ایک طرف مغربی علوم سے پیہم آگاہی کا سلسلہ قائم رکھا جائے، وہاں اپنی ثقافتی شناخت کی برقراری اور استواری کی کوششِ پیہم بھی کی جائے... بہر کیف وزیر آغا کی تنقید کا ایک امتیاز یہ بھی ہے کہ یہ مغربی نظریات کو مشرقی دانش سے ہم آہنگ بنا کر پیش کرتی ہے۔

وزیر آغا کے مطالعے کی وسعت کے پیچھے یہ امکان بھی کارفرما ہوتا ہے کہ تخلیق ایک تہ دار اور نسبتاً پراسرار شئے ہے۔ (تخلیق کا یہ تصور بھی مشرق کی صوفیانہ دانش سے اخذ کردہ ہے) اس کی تفہیم کے لیے ان تمام انسانی ذہنی مساعی سے مدد لی جانی چاہیے، جو انسان نے سماج، فرد اور کائنات کو سمجھنے کی خاطر کی ہیں۔ اسی بات کا دوسرا مفہوم یہ بھی ہے کہ تخلیق کوئی سادہ حقیقت نہیں ہے۔ اس کی ساخت میں انسان کے نفسی، روحانی، ثقافتی، سیاسی، فلسفیانہ، اساطیر، جبلی سب زمرے سما جاتے ہیں اور انسان تخلیق کے ذریعے اپنی کلی حقیقت کو مَس... اور منکشف کرتا ہے۔ تخلیق کا یہ برتر اور 'ہیومن اسٹ' تصور وزیر آغا کے علاوہ شاید ہی کسی اردو نقاد کے ہاں موجود ہو!

حقیقت یہ ہے کہ وزیر آغا کی ساری تنقید تمام انسانی تجربات کے مقابلے میں تخلیقی تجربے کی برتری، انفرادیت اور اولیت کو یاد کراتی ہے۔

وزیر آغا نے نظری، عملی اور میٹا، تینوں قسم کی تنقید لکھی ہے یعنی تنقید کے نظری مسائل اور اصولی مباحث پر لکھا ہے۔ فن پاروں کے تجزیاتی مطالعے کیے ہیں اور دوسروں کی تنقید کا محاکمہ کیا ہے۔ ان تینوں قسم کی تنقید میں انھوں نے تخلیقی عمل کی تفہیم و تعبیر اور توضیح و تجزیہ کو اپنا بنیادی سروکار اور کسوٹی بنایا ہے۔ تخلیقی عمل کی باقاعدہ تھیوری مرتب کی ہے۔ وہ اردو کے پہلے اور بعض حوالوں سے واحد نقاد ہیں جنھوں نے تخلیقی عمل کی تھیوری پر پوری کتاب تصنیف کی ہے اور یہ کام انھوں نے اس وقت انجام دیا تھا جب مغرب میں تھیوری کو اہمیت ملنا شروع ہوئی تھی اور اردو تنقید مغرب میں ہونے والی اس پیش رفت سے یکسر لاعلم تھی۔ کہنے کا مقصد یہ ہے کہ وزیر آغا نے 1970 میں تھیوری کو موضوع بنایا تو اس کی انسپریشن مغرب سے نہیں، ذاتی تجسس سے حاصل کی۔

غور کریں تو سادہ تنقیدی عمل سے لے کر گہرے تجزیاتی مطالعے تک میں تخلیقی عمل کو ہی کسی نہ کسی صورت میں اہمیت حاصل ہے۔ مثلاً شرح و توضیح ایسا سادہ تنقیدی عمل ادب پارے کی تشریح و وضاحت اس لیے کرتا ہے کہ ادب پارے میں سب کچھ واضح نہیں ہوتا، بہت کچھ مبہم ہوتا ہے اور تجزیاتی مطالعے کی ضرورت اس بنا پر ہوتی ہے کہ ادب پارے میں علامت اور ان کہی ہوتی ہے، جو روزمرہ کے ترسیلی و ابلاغی نظام کے لیے اجنبی ہوتی ہے... ادب پارے میں ابہام، علامت اور ان کہی اس لیے ہیں کہ ادب پارہ عام تحریر نہیں ہے جو غیر علامتی یا مانوس علامتوں سے عبارت ہوتی ہے۔ ادب اور عام تحریر کا فرق تخلیقی عمل سے پیدا ہوتا ہے یعنی کوئی (ترسیلی) مواد جب تخلیقی عمل سے گزر کر اور ایک منقلب صورت میں سامنے آتا ہے تبھی وہ ادب پارہ بنتا ہے۔ یوں تنقید کا بنیادی موضوع فن کا تخلیقی عمل (یا نئی تنقیدی زبان میں شعریات) ہے۔ اصل یہ ہے کہ جن اصولوں کی وجہ سے کوئی تحریر ادب کہلاتی ہے، تنقید ان کو اہمیت دیے بغیر ایک قدم نہیں چل سکتی۔ اگر چلنے کی کوشش کرتی ہے تو منہ کے بل گرتی ہے... وزیر آغا کی تنقید، تنقید کے حقیقی منصب سے آگاہ کرتی ہے، جب وہ تخلیقی عمل کو اہمیت دیتی اور ادب کی شعریات تک رسائی کی کوشش کرتی ہے۔

وزیر آغا خوش قسمت نقاد ہیں کہ وہ اہل نظر کے ایک وسیع حلقے میں زیر بحث آتے ہیں۔ اس حلقے میں ان سے اتفاق کرنے والے بھی ہیں اور اختلاف کرنے والے بھی ان سے جزئی اتفاق کرنے والے بھی اور مکمل اختلاف کرنے والے بھی اور مکمل اتفاق کرنے والے بھی اور

جزئی اختلاف کرنے والے بھی۔ ان سے اختلافات کا آغاز 'اردو شاعری کا مزاج' سے ہوا ہے۔ اس کتاب میں اردو شاعری کی تین اہم اصناف (گیت، غزل اور نظم) کے مزاج یا شعریات کو برصغیر کے صدیوں پر پھیلے ہوئے ثقافتی پس منظر میں دریافت اور مرتب کیا گیا تھا اور یہ باور کرایا گیا تھا کہ شاعری (اور ادب) کی مزاج بندی میں فعال کردار ثقافت کا ہوتا ہے۔ چونکہ وزیر آغا نے ثقافت کو زمین کی پیداوار قرار دیا تھا اور یہ تصور ثقافت، مذہب یا مادی جدلیات کو ثقافت کی اساس سمجھنے والوں سے ٹکراتا تھا، اس لیے 'اردو شاعری کا مزاج' کی مخالفت خوب ہوئی اور مخالفت میں پیش پیش بھی دو حلقے (مذہب پسند اور ترقی پسند) تھے مگر دوسری طرف جو اہل نظر ادب کو ادب کی شرط پر سمجھنے کے قائل تھے، انھوں نے اس کتاب کا نہایت گرم جوشی سے خیر مقدم بھی کیا اور اسے اردو تنقید کی ایک اہم کتاب قرار دیا کہ اس کتاب میں پہلی بار اردو شاعری کو مقامی ثقافتی پس منظر میں رکھ کر دیکھا گیا تھا۔ عجیب بات یہ ہے کہ وزیر آغا کی یہ کتاب تو خوب زیر بحث آئی، مگر اس کے بعد آنے والی کتاب 'تخلیقی عمل' (پہلا ایڈیشن 1970، چھٹا ایڈیشن 2003) نظر انداز ہوئی، جو دراصل 'اردو شاعری کا مزاج' میں پیش کیے جانے والے تھیسس کو آگے بڑھاتی تھی۔ وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا ذکر بعض مضامین میں تو ہوا ہے مگر اس پر کوئی مقالہ اب تک نہیں لکھا گیا... اس کی دو وجوہ سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ ہماری تنقید کسی مصنف کی ایک تصنیف اور کسی صنف کے ایک عہد پر ٹھہر جانے کی خوگر ہے۔ وہ قرۃ العین حیدر کے 'آگ کا دریا' اور عبداللہ حسین کے 'اداس نسلیں' کو ہی ان کے بڑے ناول شمار کرتی ہے۔ ان مصنفین کی بعد کی تصانیف کو کچھ زیادہ اہمیت نہیں دیتی۔ شاید یہ سمجھا جاتا ہے کہ ایک مصنف پوری عمر میں ڈھنگ کا بس ایک ہی کام کرتا ہے (اور باقی جھک مارتا ہے)۔ اسی طرح میں افسانے میں منٹو، بیدی اور کرشن چندر کے عہد کو ہی عہد زریں قرار دینے کے مغالطے میں ہماری تنقید رہنا پسند کرتی ہے اور یہاں شاید یہ سمجھا جاتا ہے کہ ایک صنف میں ایک صدی میں بس ایک ہی دور کمال آتا ہے۔ وزیر آغا کی 'تخلیقی عمل' سمیت کتنے ہی مصنفین کی کتنی ہی اہم کتابیں اس رویے کی نذر ہوئی ہیں۔ تاہم اس عمومی وجہ کے علاوہ 'تخلیقی عمل' کو نظر انداز کرنے کی ایک خصوصی وجہ بھی ہے (جو وزیر آغا پر جاگیردار ادیب و شاعر کی تہمت رکھ کر انھیں نظر انداز کرنے کی روش کے علاوہ ہے)۔ 'تخلیقی عمل' تنقیدی تھیوری پر مشتمل ہے اور ہم من حیث المجموع نہ نظریہ سازی کو پسند کرتے ہیں اور نہ نظری مسائل پر گفتگو کے عادی ہو سکے ہیں۔ تھیوری کو

ہمارے ہاں ایک بے کار ذہنی مشق تصور کیا جاتا ہے اور اس طرز عمل کی جڑیں غالباً بت پرستی کی اس روش میں ہیں جو یہاں کے باسیوں کے خمیر میں رچی ہے اور جس کا مظاہرہ مختلف صورتوں میں ہوتا رہتا ہے۔ ہم تجرید سے زیادہ تجسیم، روح سے زیادہ بدن اور فکر سے زیادہ جذبے اور عمل میں یقین رکھتے ہیں چنانچہ تھیوری کو تجرید اور خالص فکر خیال کر کے بالعموم مسترد کر دیا جاتا ہے حالانکہ فکر یا تھیوری کو عمل پر فوقیت حاصل ہے کہ ہر عمل کی بنیاد کسی نہ کسی تھیوری یا فکر پر ہوتی ہے۔ گو عمل میں تکرار، میکانیت اور یکسانیت در آتے ہیں جو عمل کو بے روح مشقت میں بدل دیتے ہیں۔ اردو تنقید بالعموم نظری تنقید کی بجائے عملی تنقید کا خیر مقدم کرتی ہے اور یہ بات فراموش کر دی جاتی کہ نظری مسائل اور اصولوں سے صرف نظر کرنے سے عملی تنقید بھی بے روح میکانکی عمل میں بدل جاتی ہے۔ وہ فقط غیر منظم تاثرات اور اندھے تعصبات کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ نظری تنقید، تنقید کو مسلسل خود آگاہ رکھتی ہے اور اسے تخلیق کو بہتر طور پر جاننے کے راستے دکھاتی اور نئی حربے فراہم کرتی ہے۔

بہر کیف 'تخلیقی عمل' وزیر آغا کی ایک اہم کتاب ہے۔ یہ نہ صرف اردو میں تخلیقی عمل کی تھیوری پر پہلی باقاعدہ تصنیف ہے۔ بلکہ اب تک اپنی نوعیت کی واحد کتاب ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ اردو میں اوریجنل نظریہ سازی کی ایک نادر مثال ہے۔ اس کتاب کے بعد ہر چند طارق سعید نے 'تخلیقی عمل، اصول و مسائل' کے نام سے کتاب پیش کی ہے جو 1991 میں علی گڑھ سے چھپی ہے مگر اس میں زیادہ تر تخلیقی عمل سے متعلق دوسروں کے خیالات کو یکجا کر دیا گیا ہے۔ ویسے یہ کتاب وزیر آغا کی کتاب سے انسپائر ہو کر لکھی گئی ہے۔ اس کا اعتراف مصنف نے کتاب کو وزیر آغا کے نام سے معنون کر کے کیا ہے اور وزیر آغا کو تخلیقی عمل کا پارکھ لکھا ہے۔

جیسا کہ اوپر لکھا گیا 'تخلیقی عمل' اوریجنل نظریہ سازی کی انوکھی مثال ہے۔ واضح رہے کہ اوریجنل نظریہ سازی کا مطلب یہ نہیں کہ نظریہ آسمان سے یا غیب سے اترنے والے صحیفے کی طرح بالکل نیا ہو۔ حقیقت یہ ہے کہ مطلقاً نئے پن کا دنیا میں کوئی وجود نہیں اور یجنلٹی کا ایک خیال انگیز تصور بین المتونیت کی تھیوری میں واضح کیا گیا ہے۔ اس کے مطابق ہر نیا متن پرانے متون کے تار و پود سے تیار ہوتا ہے مگر اس طور کہ پرانے اور ماسبق متون نئے میں از سر نو جنم لیتے ہیں۔ وزیر آغا نے بھی تخلیقی عمل سے متعلق موجود تھیوریز کے متون کو اپنی تھیوری میں برتا ہے، مگر اس طور کہ کہیں انھیں جزئی طور پر قبول کیا ہے، کہیں ان میں توسیع کی ہے، کہیں انھیں رد کیا ہے

اور کہیں انھیں اپنی تھیوری کے انفراد کو واضح کرنے کے لیے مقابل رکھا ہے۔

وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا انفراد یہ ہے کہ یہ تخلیقی عمل کی کارکردگی کا جائزہ حیاتیات، معاشرہ، اساطیر، تاریخ اور فنون لطیفہ (مصوری، موسیقی، رقص، شاعری) کے منطقوں میں لیتی ہے یعنی جہانِ اصغر (حیاتیاتی خلیے) اور جہانِ اکبر دونوں میں تخلیقی عمل کی کارفرمائی کا مطالعہ کرتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ وزیر آغا نے 'دونوں جہانوں' میں عمل تخلیق کی ایک مماثل فارم/ پیٹرن وکارفرما دیکھا ہے۔ یوں انھوں نے تخلیقی عمل کا ایک آفاقی ماڈل پیش کیا ہے۔

آج ہم تقریباً پینتیس برسوں بعد تخلیقی عمل کی اس تھیوری کا مطالعہ کرتے ہیں تو یہ بات فی الفور ذہن میں آتی ہے کہ متنوع اشیا و مظاہر کو یکساں ساخت/ پیٹرن کا حامل قرار دینا... یعنی آفاقی ماڈل پیش کرنا جدیدیت اور ایک خاص مفہوم میں فوق جدیدیت (ساختیات) کا شیوہ رہا ہے۔ مثلاً چارلس ڈارون نے تمام انواع کے مشترک origin اور ان کے ارتقا کے یکساں پیٹرن کی تھیوری پیش کی۔ فرائڈ نے انسانی سائیکی کے یکساں ماڈل پیش کیے (پہلے شعور، تحت الشعور اور لاشعور... اور پھر اڈ، ایگو اور سپر ایگو)۔ کارل مارکس نے انسانی تاریخ اور سر جیمز فریزر نے انسانی تہذیب کی آفاقی ساختیں متعارف کرائیں۔ یہ سب جدیدیت (ماڈرنیٹی) کے بنیاد گزار ہیں۔ بعد ازاں ساختیات نے بھی ثقافتی مظاہر کے عقب میں کارفرما کسی بنیادی پیٹرن کو دریافت کرنے کی روش اختیار کی۔ اسی بنا پر ساختیات کو فوق جدیدیت بھی کہا گیا کہ جدیدیت کی طرح اس میں بھی مرکزیت (اور آفاقیت) کا اقرار کیا گیا ہے۔ پھر جب ساختیات/ مابعد جدیدیت آئی تو جدیدیت کی آفاقیت اور ساختیات کی مرکزیت کو چیلنج کر دیا گیا۔ آفاقیت کو جدیدیت کا مہابیانیہ (metanarrative) کہا گیا اور اس کی جگہ منی بیانیے کا تصور متعارف کروایا گیا جو مرکزیت اور آفاقیت کی بجائے لامرکزیت اور مقامیت پر زور دیتا ہے۔ جدیدیت اور آفاقیت کا نوآبادیاتی نظام کی مخصوص فکر سے وابستہ سمجھا گیا اور رد کیا گیا۔ ویسے فکر کے آفاقی ماڈل کے خلاف ابتدائی ردعمل 19ویں صدی میں جرمنی میں شروع ہوا تھا، جب ہر مظہر کو نیوٹن کی طبعیات کی روشنی میں سمجھنے کی روش عام تھی۔ جرمن مفکرین ولہیم ڈلتھے اور ہنرخ رکرٹ نے اس کے خلاف ردعمل ظاہر کرتے ہوئے کہا کہ طبعی اور سماجی سائنسوں کے اصول الگ الگ ہیں۔ سو ہر ثقافتی مظہر یا شعبۂ علم کے لیے طبعیات کا ماڈل موزوں نہیں ہے۔ یوں انھوں نے آفاقی ماڈل کو مسترد کیا اور ہر شعبۂ علم یا مظہر کے لیے الگ مطالعاتی حکمت عملی اختیار کرنے پر زور دیا اور

مماثلت سے زیادہ افتراقات کی اہمیت جتائی۔ مابعد جدیدیت بھی افتراقات پر زور دیتی ہے۔

اس فکری تناظر میں دیکھیں تو وزیر آغا کے ہاں تخلیقی عمل کا آفاقی ماڈل جدید فکر کے زیر اثر ہی پیش ہوا ہے سو دیکھنے والی بات یہ ہے کہ کیا انھوں نے صرف مماثلت کی نشاندہی کی ہے یا افتراقات کو بھی نشان زد کیا ہے؟ کیونکہ اگر ہم مابعد جدیدیت کی لامرکزیت و مقامیت کو کوئی اہمیت نہ بھی دیں، تب بھی یہ بات سامنے کی ہے کہ فطرت تنوع پسند ہے اور یہ تنوع فطرت کی خارجی سطح پر ہی نہیں داخلی سطح پر بھی موجود ہے... اس زاویے سے وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا جائزہ لینے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے علوم و مظاہر کے افتراقات کو نظر انداز نہیں کیا یعنی انھوں نے ہر چند حیاتیات، اساطیر، تاریخ، معاشرہ اور فنون لطیفہ میں تخلیقی عمل کے یکساں پیٹرن کو دریافت و مرتب کیا ہے مگر ساتھ ہی یہ واضح بھی کیا ہے کہ عمل تخلیق اساطیر، تاریخ، رقص، موسیقی، شاعری اور مصوری میں کچھ نہ کچھ بدل جاتا ہے یوں اس تھیوری کی آفاقیت اور سرکزیت میں ایک قسم کی لامرکزیت موجود ہے اور افتراقات کا لحاظ کیا گیا ہے۔ ان کا اصل موقف یہ ہے کہ کائنات اور اس کے ہر مظہر میں تخلیق کا عمل ایک بنیادی اصول کے طور پر جاری و ساری ہے۔ اصول ہونے کے ناتے یہ واحد تو ہے مگر یک رنگ نہیں ہے۔

اب سوال یہ ہے کہ وزیر آغا نے اس 'بنیادی اصول' کی وضاحت کس طور کی اور اس ضمن میں کن ذرائع اور سرچشموں سے استفادہ کیا ہے؟ نیز اس کی اہمیت کیا ہے؟

وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کا مطالعہ تین زاویوں سے کیا جا سکتا ہے۔ محرکات، ماہیت، نتائج و ثمرات۔ انھوں نے تخلیقی عمل کے ایک سے زائد محرکات کی نشاندہی کی ہے۔ پہلا محرک، ان کی نظر میں "وجود کی با مشقت قید اور تکرار اور یکسانیت سے رہائی کی خواہش" ہے۔ یہ خواہش پیدا ہی اس وقت ہوتی ہے، جب وجود ایک قید با مشقت محسوس ہو اور تکرار و یکسانیت سے دم گھٹنے لگے۔ اس زاویہ نظر پر وجودی فلسفے کی پرچھائیں صاف محسوس ہوتی ہے۔ وجودی فلسفہ وجود (being) کے تجربے کو ہی مستند مانتا ہے اور یہ تجربہ وجود کو خود وجود کا قیدی خیال کرتا ہے تاہم وجودی تجربہ دہشت، تنہائی، یاسیت اور متلی کی کیفیات سے دوچار پاتا ہے مگر وزیر آغا کے ہاں وجود کی قید سے تخلیقی عمل کے ذریعے آزاد ہونے کی خواہش کا ذکر ہے۔ وزیر آغا کی تھیوری میں تخلیقی عمل کا دوسرا محرک ایک کی دو میں تقسیم ہے۔ جب تک اکائی نہ ٹوٹے، دوئی وجود میں نہ آئے، تضاد اور جدلیات کا ظہور نہ ہو، تخلیقی عمل کا آغاز نہیں ہو سکتا۔ ثنویت کا یہ تصور مغربی فلسفے

میں موجود ہے۔ عینیت اور حقیقت پسندی، موضوعیت اور معروضیت، وجود اور جوہر ایسی اصطلاحات اسی تصور کو پیش کرتی ہیں۔'اردو شاعری کا مزاج' میں پیش ہونے والا تھیسس بھی ثنویت پر ہی استوار ہے۔ غور کریں تو پہلا محرک نوعیت کے اعتبار سے نفسیاتی اور دوسرا فلسفیانہ اور سائنسی ہے۔ تاہم یہ محرکات حیاتیاتی، معاشری، اساطیر اور فنون لطیفہ کی سطحوں پر تھوڑے بہت فرق کے ساتھ کارفرما ہیں۔ مثلاً حیاتیاتی سطح پر دوئی کے بغیر تخلیقی عمل بالعموم موجود نہیں اور ایک خلوی حیات میں جہاں موجود ہے، وہاں یہ تنوع اور ارتقا سے تہی ہے، جو تخلیقی عمل کے اہم ثمرات ہیں۔ درفن کی سطح پر بھی جب تکرار (اسے وزیر آغا نے دائرے کے تسلط سے موسوم کیا ہے) ہونے لگے تو تخلیقی عمل کو تحریک ملتی ہے اور معاشرہ دائرے کے بجائے خط مستقیم میں گامزن ہو جاتا ہے۔ ویسے ذرا پیچھے جا کر دیکھیں تو تکرار اور یکسانیت سے زیادہ اہم ان کا احساس اور وہ 'ذریعہ' ہے جو اس احساس کو پیدا کرتا ہے۔ مطلب یہ کہ محض تکرار کا ہونا تخلیقی عمل کے جاری ہونے کا محرک نہیں بنتا، یہ اس وقت محرک تخلیق بنتا ہے۔ جب تکرار اور یکسانیت کو experience کیا جائے اور experience کرنے کا ذمہ دار غالباً انسانی دماغ ہے، جو انسان کی روزمرہ ضروریات سے کہیں بڑا ہے۔ انسانی دماغ میں جو 'زائد توانائی اور فاضل صلاحیت' ہے غالباً یہی زندگی میں یکسانیت اور تکرار کا احساس کرتی ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر تخلیقی عمل کوئی معمولی سماجی عمل نہیں بلکہ ایک ایسا انسانی عمل ہے جس کی جڑیں انسان کے بنیادی جوہر میں موجود ہیں!

وزیر آغا نے تخلیقی عمل کی جس ماہیت کی نشان دہی کی ہے، وہ دراصل ایک process ہے جس کے تین اہم مدارج ہیں: نراج، وژن اور آہنگ۔ وزیر آغا کی تخلیقی عمل کی تھیوری کی یہ تین مرکزی اصطلاحات بھی ہیں۔ نراج سے مراد تخلیق کے کچے مواد کا باہم ٹکرا کے بے ہیئت ہو جانا ہے۔ یہ بے ہیئتی ایک قسم کا ناموجود (nothingness) ہے۔ حیاتیاتی سطح پر یہ وہ حالت ہے جب جرثومہ بیضے میں پیوست ہو جاتا ہے (اسے اصطلاح میں syngary کا نام ملا ہے) اور ایک 'رقیق بے ہیئتی' وجود میں آ جاتی ہے، دونوں بے صورت اور بے نام ہو جاتے ہیں (ایک نئی صورت میں ڈھلنے کی خاطر) اساطیر میں نراج کی حالت کو گل گامش، منو اور حضرت نوح کی کہانیوں میں واضح کیا گیا ہے جو دراصل عظیم آبی طوفان کے ذریعے زندگی کو تباہ کرنے اور پھر از سرِ نو زندگی تخلیق کرنے کے عمل کو پیش کرتی ہے۔ فن کوزہ گری میں نراج وہ مرحلہ ہے جب پانی میں مٹی کو گوندھ کر اسے رقیق کیا جاتا ہے اور فنون لطیفہ میں نراج کی زد پر تخلیق کار آتا ہے، جس

کے ہاں اجتماعی لاشعور اور 'عوامی شعور' باہم ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتے ہیں۔

نراج یا بے ہیئتی کی کیفیت کربناک ہوتی ہے۔ چنانچہ اس سے نکلنے کے لیے تخلیق کار ہاتھ پاؤں مارتا ہے اور اسی دوران میں وژن روشنی کا کوندا بن کر نمودار ہوتا ہے۔ اساطیر میں یہ وہ مرحلہ ہے جب سمندر کو بلونے سے امرت (یعنی مکھن) برآمد ہوا۔ اور حضرت یوسفؑ کی کہانی میں یہ وہ لمحہ ہے جب انھیں اندھے تاریک کنویں میں روشنی کی ایک کرن نظر پڑی تھی۔ فن کی سطح پر اسے خیال بامعنی کہا جاسکتا ہے۔ وزیر آغا کے نزدیک وژن کے طلوع ہونے سے تخلیق کار کو امید کی کرن تو نظر آتی ہے مگر اس کی نجات اس وژن کی تجسیم میں ہے اور وژن کی تجسیم تب تک ممکن نہیں یا خیال و معنی کو گرفت میں اس وقت تک نہیں لیا جاسکتا جب تک فنکار اس آہنگ کو نہ چھولے جو تمام صورتوں کے پس پشت موجود ہے، ایک ازلی و ابدی آہنگ! دوسرے لفظوں میں وژن تو ایک ذاتی چیز ہے جب کہ آہنگ کائناتی شے ہے۔ اگر ایسا ہے تو پھر جب تک فنکار کی ذات کائنات کی 'روح' کو مس نہیں کرتی، تب تک نہ اس کی نجات ممکن ہے نہ تخلیقی عمل انجام پاسکتا ہے۔

وژن کی تجسیم کے لیے (اس تھیوری کے رو سے) آہنگ ناگزیر تو ہے، مگر کافی نہیں ہے۔ تجسیم کے لیے کسی میڈیم کی ضرورت ہوتی ہے۔ رقاص کے پاس بدن، موسیقار کے پاس آواز، مصور کے پاس رنگ اور شاعر کے پاس لفظ میڈیم ہیں۔ چنانچہ ہر فنکار اپنے متعلقہ میڈیم میں وژن کو گرفتار کرتا ہے۔ یہاں وزیر آغا نے بعض اہم وضاحتیں کی ہیں۔ اول یہ ہے کہ وژن کو میڈیم کی حاجت تو ہے مگر وژن کو میڈیم پر کوئی تفوق (زمانی یا مکانی) حاصل نہیں ہے یعنی ایسا نہیں کہ پہلے وژن یا خیال نمودار ہوتا ہے، پھر اس کے لیے میڈیم یا مخصوص اسلوب منتخب کیا جاتا ہے، بلکہ وژن خود اپنے میڈیم کو ساتھ لاتا ہے اس طرح انھوں نے افلاطون کی تھیوری (نظریہ نقل) سے اختلاف کیا ہے، جو وژن اور میڈیم یا تخلیق کے مواد اور اس کی فارم میں دوئی کا تصور دیتی ہے، فن کو موجودگی کی نقل (اور موجود کو اعیان کی نقل) قرار دیتی ہے جس کا صاف مطلب ہے کہ فن (اور اس کا میڈیم) پہلے سے موجود 'وژن' یا خیال کو گرفت میں لاتا ہے جب کہ وزیر آغا وژن اور اس کے میڈیم، خیال اور اس کی فارم کو اکائی مانتے ہیں اور اس بات پر زور دیتے ہیں کہ دونوں ایک ساتھ وجود میں آتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں میڈیم ہی وژن کی موجودگی کی شہادت دیتا ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ ساختیات کا عین یہی موقف ہے۔ ساختیات خیال اور معنی کو زبان سے پہلے نہیں، زبان کے اندر اور زبان کے تحت قرار دیتی ہے۔

وژن اور میڈیم کو اکائی سمجھنے کا مفہوم و مدعا یہ بھی ہے کہ ہر فن کی ایک اپنی منفرد دنیائے معانی ہے۔ یعنی ایسا نہیں کہ مصور، شاعر اور رقاص ایک ہی خیال کو تین مختلف ذرائع میں پیش کرتے ہیں۔ وزیر آغا کی تھیوری کے مطابق مصور کی معنوی کائنات اور ہے اور شاعر کا منطقہ خیال دوسرا ہے۔ چنانچہ شاعری کی قرأت، مصوری کی نظارت اور موسیقی کی سماعت سے ہر چند جمالیاتی مسرت ملتی ہے، مگر فن کے مختلف ہو جانے سے اس مسرت کے درجے میں فرق ضرور آجاتا ہے اور یہ بحث بے معنی ہوگی کہ کس فن میں جمالیاتی مسرت کا درجہ بلند اور رفیع ہو جاتا ہے۔ اختلاف کا مطلب اشراف واجلاف ہونا نہیں ہوتا۔

وزیر آغا وژن کی تجسیم کے ساتھ ہی وژن کی ترسیل کو بھی اتنا ہی اہم سمجھتے ہیں۔ یہاں ان کی تھیوری کروچے کی اظہاریت سے مختلف ہو جاتی ہے۔ اظہاریت تخلیقی عمل کو فنکار کے ذہن اور باطن تک محدود کرتی ہے۔ اس کی رو سے سارا عمل تخلیقی فنکار کے اندر مکمل ہو جاتا ہے اور اس کا اظہار غیر ضروری ہے۔ گویا یہ تھیوری تخلیقی عمل کو محض اس مسرت اور سرشاری تک محدود کرتی ہے جو فنکار کو عمل تخلیق انجام دینے کے طور پر نصیب ہوتی ہے۔ مگر وزیر آغا تھیوری میں تخلیقی تجربے کا اظہار ضروری ہے اور یہ اظہار تجربے سے الگ نہیں، تجربے کا حصہ ہے۔ چونکہ تجربے کے اظہار اور وژن کی ترسیل کی ایک سماجی جہت ہے، اس لیے وزیر آغا کے ہاں تخلیقی عمل فنکار کی ذات کے علاوہ سماجی عمل سے بھی مربوط ہے تاہم واضح رہے کہ وزیر آغا کے تنقیدی نظریات میں ادب کے سماجی عمل کا مطلب وہ افادیت اور مقصدیت نہیں ہے، جسے ترقی پسندوں نے باقاعدہ نظریے اور عقیدے کی شکل دے رکھی یہ بلکہ سماجی عمل کا مطلب انفرادی تجربے کو وسیع انسانی تجربات کے روبرو رکھنا ہے۔ اسی طرح وزیر آغا نے تخلیق کے جس کچے مواد کی نشاندہی کی ہے، اس سے تخلیقی عمل کے الہامی نظریے پر زد پڑتی ہے۔ وزیر آغا نے اس مواد کو فنکار کے نسلی تجربات (جو اس کے اجتماعی لاشعور میں آرکی ٹائپ کی صورت میں مضمر ہوتے ہیں) اور عصری تجربات سے عبارت قرار دیا ہے۔ نسلی تجربات فنکار کی سائیکی کے حوض کی تہہ میں منفعل حالت میں موجود ہوتے ہیں جب کہ عصری تجربات فعال حالت میں اس حوض کی سطح پر تیر رہے ہوتے ہیں، جب کوئی واقعہ (چھوٹا یا بڑا) رونما ہوتا ہے تو فنکار کی سائیکی میں بھونچال سا آجاتا ہے اور فعال و منفعل تجربات باہم ٹکرا کر بے ہیئت ہو جاتے ہیں۔ اس ضمن میں دیکھنے والی بات یہ ہے کہ یہ سارا مواد تخلیق کار کے اندر موجود ہے، غیب سے نہیں آیا۔ گو وزیر آغا آہنگ کو ایک غیبی عنصر

کہتے ہیں اور تخلیق کی صلاحیت کو بھی وہبی تسلیم کرتے ہیں مگر تخلیق کے مواد کو فرد کے تجربات پر مشتمل قرار دیتے ہیں... وزیر آغا کی تھیوری کا یہ جز وژنگ کے اجتماعی لاشعور کے نظریے سے خاصا متاثر ہے۔ نیز ژنگ جس طرح فن کی اسراریت میں یقین رکھتا تھا، وزیر آغا بھی اس یقین کے علمبردار ہیں۔ وزیر آغا نے فرائیڈ کے نظریہ تخلیق فن کا بھی حوالہ دیا ہے اور اس سے جزوی اختلاف اور جزوی کیا ہے، مثلاً وہ فرائیڈ کی مانند فن کو جذبات کی تطہیر اور ارتفاع کا وسیلہ تو سمجھتے ہیں مگر اسے فرائیڈ کی طرح محض فرد کے ذاتی (اور عصری) تجربات تک محدود نہیں کرتے۔

زیر مطالعہ تھیوری میں جن نتائج وثمرات کا ذکر ہے، وہ بھی سن لیجیے۔

وزیر آغا کے نزدیک تخلیقی عمل میں ایک اچانک جست کے ذریعے تقلب ہوتی ہے اور تخلیقی عمل میں حصہ لینے والے سارے کردار تقلیب کے عمل سے گزرتے ہیں۔ فنکار، معاشرہ اور میڈیم وغیرہ۔ فنکار کے جذبات کی تطہیر ہوتی ہے۔ وہ وجود کی قید بامشقت سے آزاد ہوتا ہے، یکسانیت و تکرار سے رہائی پاتا ہے۔ فنکار کی تقلیب ذات اور تطہیر نفس کا ذکر کرتے ہوئے وزیر آغا اسے صوفیانہ تجربے سے مختلف قرار دیتے ہیں کہ صوفی اور عارف اپنی ہستی کو (جزو) ذات واحد (کل) میں ضم کر دینے کو اپنے تجربے کی معراج خیال کرتا ہے۔ وہ اپنے ہونے کے شعور کو حقیقت مطلق کے 'ماورائے بیان شعور' میں گم کرنے میں عقیدہ رکھتا ہے مگر تخلیق کار اپنے شعور انفرادی ور اپنے جزو کی بقا ونجات کا قائل ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ اس کے لیے 'ماورائے بیان شعور' سے روشنی لیتا ہے۔ ویسے عارفانہ تجربے میں بھی شعور ذاتی کامل طور پر شعور مطلق میں فنا نہیں ہوگا/ ہو سکتا۔ اس لیے کہ عارف اپنی فنا کے احساس سے بہرہ ور رہتا ہے اور یہ احساس شعور انفرادی کے وسیلے سے ہی ہوتا ہے .. وزیر آغا فنکار کی تقلیب ذات پر زور دے کر خود کوئی تنقیدی تھیوری کے موقف سے الگ کر لیتے ہیں، جو تعبیر متن کے عمل میں مصنف کو محض ایک میڈیم سمجھتا ہے اور مصنف کی نفی کرتی ہے۔ وزیر آغا نے ساختیات، پس ساختیات پر جم کر لکھا ہے اور ان موضوعات پر اپنے مقالات میں اپنے نقطۂ نظر کا دفاع کیا ہے۔ مصنف کو تخلیقی عمل کا باقاعدہ حصہ گردانا ہے اور متعدد مقامات پر یہ بات زور دے کر لکھی ہے کہ تخلیقی عمل میں تین کردار حصہ لیتے ہیں، مصنف، تصنیف اور قاری۔

وزیر آغا کی تھیوری میں یک جست کے ذریعے جو تقلیب رونما ہوتی ہے، وہ معاشرے کے تخلیقی عمل میں بھی مشاہدہ کی جا سکتی ہے۔ جب معاشرہ دائرے اور پامال روشوں سے آزاد

ہو کر معانئے مدار میں سفر کرنے لگتا ہے۔ معاشرے میں یہ جست بڑے تخلیقی اذہان کے وسیلے سے ممکن ہوتی ہے۔ یہ پیغمبر بھی ہو سکتے ہیں اور مصلح و مفکر بھی اور تخلیق کار بھی! اسی طرح میڈیم بھی تقلیب سے گزرتا ہے۔ رنگ، لفظ، بدن، آواز سب کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے یعنی رنگ جب تصویر میں اترتا ہے تو اس کا وہ مفہوم باقی نہیں رہتا جو تصویر سے باہر ہوتا ہے اور لفظ جب جزو شعر بنتا ہے تو وزیر آغا کے لفظوں میں اس کا کاروباری مفہوم جاتا رہتا ہے۔ یہی صورت بدن اور آواز کی ہوتی ہے۔ بدن جب رقص کی حالت میں ہوتا ہے تو وہ چیزے دیگر ہوتا ہے اور یکسر نئے مفہوم اور نئی کیفیت کا حامل ہوتا ہے۔ آواز بھی غنائی پیراہن میں آکر ایک نئی تبدیلی سے گزرتی ہے۔

تقلیب دراصل ارتقائی عمل ہے، جو اچانک اور بغیر منطقی وجوہ کے انجام پاتا ہے۔ اس کی نشاندہی حیاتیات میں ڈی ویریز نے کی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ انواع میں بعض ارتقائی تبدیلیاں اچانک اور کسی منطقی وجہ کے بغیر رونما ہوتی ہے۔ تقلیبی ارتقا، تدریجی ارتقا سے مختلف ہے۔ آخر الذکر علت و معلول کے اصول کے تحت ہوتا ہے۔ اس کی رفتار سست اور جہت متعین ہوتی ہے مگر تقلیبی ارتقا کی رفتار تیز اور جہت غیر متعین ہوتی، یعنی احکامات سے لبریز ہوتی ہے۔ اس زاویے سے دیکھیں تو تخلیقی عمل دراصل فنکار، معاشرے اور زبان و ثقافت کو بھی ارتقا سے ہمکنار کرتا ہے اور اس میں عمل تقلیب کے سارے اوصاف ہوتے ہیں۔

حواشی

☆ وزیر آغا کی تھیوری جن سرچشموں سے فیض یاب ہوتی ہے ان میں علم حیاتیات، علم طبعیات، علم نفسیات، علم بشریات اور اساطیر بطور خاص شامل ہیں۔ ان کے علاوہ گراہم ویلس کی تخلیقی عمل کی تھیوری (جو اس نے مل موز کے خیالات سے ترتیب دی تھی) سے بھی استفادہ کیا ہے۔ گراہم ویلس نے تخلیقی عمل کے چار مدارج کا ذکر کیا۔ تیاری، پرورش، تنویر اور تصدیق۔ وزیر آغا نے ان سب کا حوالہ کتاب میں دیا ہے۔

☆ وزیر آغا کی تھیوری کا بنیادی ارتکاز شاعری کا تخلیقی عمل ہے۔ فکشن کا عمل تخلیق مذکور نہیں ہے۔ غالباً اس لیے کہ فکشن کو فنون لطیفہ میں شمار نہیں کیا گیا۔

○

(دریافت (شمارہ تین ستمبر 2004) مدیر اعلیٰ: بریگیڈئر (ر) ڈاکٹر عزیز احمد خان، ریکٹر، مدیر: ڈاکٹر رشید امجد، ناشر: نیشنل یونیورسٹی آف ماڈرن لینگویجز، اسلام آباد)

تنقید در تنقید: درباب فاروقی

شمس الرحمن فاروقی ان نقادوں میں سے ایک ہیں جن کی ذہنی تشکیل میں نیوکرٹسزم کے نظریہ سازوں کے بعض تصورات نے خاص کردار ادا کیا ہے۔ ان نقادوں کا اصرار فن پارے کے خود مکتفی وجود اور اس کے بغور مطالعے پر تھا۔ ان کا خیال تھا کہ فن کا سیاق ہی ایک اپنی کائنات ہوتا ہے جس کی فہم کے لیے کسی بھی سوانح، تاریخی یا اخلاقی حوالے کی مدد کے معنی ہیں متن کے خود یافتہ معنی کو جھٹلانے کے ہیں۔ ان نئے نقادوں کا کوئی ایک تنقیدی طریقہ کار نہ تھا لیکن ان کا اتفاق تنقید کے اصولوں کے ایک خاص زمرے پر ضرور تھا۔ فاروقی نئی تنقید کے جن نظریوں سے متفق ہیں انھیں اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے۔

1. نظم معروض کی حیثیت رکھتی ہے۔ وہ محض شاعری ہوتی ہے، شاعری کے علاوہ کچھ اور نہیں (ایلیٹ) تنقید کا اوّلین اصول یہی ہے کہ وہ معروضی ہو اور معروض کی ماہیت کا مطالعہ اور تجزیہ اس کا منصب ہے کیوں کہ ہر فن پارہ اپنی جگہ ایک خودمکتفی / خودکار وجود رکھتا ہے (جان کراورین سم) جب نقاد معروضیت سے صرفِ نظر کر کے جذباتی تغلیط کا شکار ہوتا ہے تو سوانح، تاریخ، اخلاق، سماجی صورتِ حال اور نفسیاتی حوالوں سے اپنے مطالعے کی اور یکجلتی کو خود اپنے ہاتھوں تہس نہس کر دیتا ہے۔

2. ہر فن پارہ اپنے قاری سے غائر مطالعے close reading کا مطالبہ کرتا ہے جس کے معنی ہیں فن پارے میں مضمر ان ترکیبی اجزا و مشتملات کے ابہامات (تکثیرِ معنی) اور باہمی پیچیدہ رابطوں کا مفصل اور دقیق تجزیہ جو تدریجاً اس کی تشکیل اور تکمیل کرتے ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز اور ولیم ایمپسن نے ادبی مطالعات کے ضمن میں انھیں بنیادوں پر فن پارہ کو اوّلیت دی ہے۔

3. نئی تنقید کی اصولی بحثوں میں لفظ کی حیثیت مرکزی ہے کیوں کہ ادب میں زبان کے برتاؤ کی نوعیت علمی زبان کے برتاؤ سے قطعاً مختلف ہوتی ہے۔ رچرڈز نے اسے بالترتیب emotive یعنی جذباتی اور referential یعنی حوالہ جاتی کا نام دیا ہے۔ ادب کی زبان ترکیبی، خودرو، خود یافتہ اور تعبیری ہوتی ہے۔ سائنس اور منطق میں کام آنے والی زبان کا وہ جوہر اس میں مفقود ہوتا ہے جس سے ایک خاص تنظیم، ترتیب اور نتیجہ خیزی کی قدر نمایاں ہوتی ہے۔ تنقید کا اصل کام ہی یہ ہے کہ وہ معانی اور الفاظ کے باہمی عمل اور صنائع اور علامات کے تفاعل پر خاص توجہ مرکوز کرے۔ اسے معنی اور ساخت کی اس وحدت کو اپنا مسئلہ بنانا چاہیے جو نامیاتی ہوتی ہے۔ نقاد جب ان چیزوں یعنی معنی اور ساخت کی نامیاتی وحدت سے اپنی توجہ ہٹالیتا ہے تو ترجمانی کی بدعت heresy of paraphrase (کلینتھ برکس) کا شکار ہو جاتا ہے کیوں کہ ترجمانی کے معنی ایک ہی چیز کو بہ الفاظ دیگر دہرانے کے ہیں۔ اس طرح یہ بھی ایک جرم ہے کہ کسی نظم کی اپنے صحیح معنی میں ترجمانی ممکن ہے جب کہ نظم اپنے مفہوم میں جو کچھ کہ وہ کہتی ہے اس سے بہت کچھ زیادہ ہی ہوتی ہے۔

4. مختلف اصناف ادب میں امتیازات وتخصیصات قائم کرنا لازمی نہیں ہے۔ نئی تنقید کے نظریہ سازوں کا سارا زور شاعری کے متن پر تھا اور شاعری کے فنی اور تخلیقی لوازم ہی ان کے نزدیک تمام نثری اصناف کی قدر شناسی کے لیے کافی ہیں۔ ہر ادبی فن پارے کے ترکیبی اور تخلیقی مشتملات میں استعارہ، علامت او رپیکر کی حیثیت بنیادی ہے نہ کہ کردار، خیال یا پلاٹ کی۔ کیوں کہ ہر ادبی ہیئت خواہ اس میں کردار اور پلاٹ ہو یا نہ ہو بنیادی طور پر معانی کی ساخت ہی کہلائے گی۔ جو فکشن میں تھیمیاتی امیجری thematic imagery اور علامتی عمل کے ساتھ نشوونما پاتی ہے۔ اس معنی میں رچرڈز کے معنیاتی مطالعوں کی بڑی اہمیت ہے جو علامتی زبان کی ماہیت پر زور دیتے ہوئے تخلیق کو ایک خود مکتفی لسانی تنظیم سے موسوم کرتا ہے اور شاعری میں استعمال میں آنے والی زبان کو اعلیٰ ترین زبان کا درجہ دیتا ہے۔ اس کا مشہور قول ہے کہ "جو آدمی شاعری کے تئیں کند اور ٹھس ہے وہ زندگی کے تئیں بھی کند اور ٹھوس ہوگا۔" اتنا ہی نہیں بلکہ "شاعری کے تئیں ایک عمومی بے حسی اس بات کی

دلیل ہے کہ عمومی تخیلی زندگی کتنی پست سطح پر پہنچ گئی ہے۔"
رچرڈز کی نظر میں شاعری اور اس کی نفیس زبان کا جو وقیع تصور ہے فاروقی کی تنقید بھی اسے ایک بلند درجہ عطا کرتی ہے۔ البتہ فاروقی رچرڈز کے اس تصور پر کوئی گفتگو نہیں کرتے کہ آخر ان اعلی درجے کی شاعری کا کردار ہے تو کیوں کر ہے؟

اس سے پہلے میں یہ عرض کر چکا ہوں کہ نئی تنقید کے نظریہ سازکی وجود تھے اور کئی معنی میں متفق الرائے نہیں تھے۔ لیکن فن پارے کے خود مکتفی وجود، اس کی ناسیاتی لسانی تنظیم اور قائم مطالعے پر اصرار کے تعلق سے ان کے یہاں اتفاق رائے ملتا ہے۔ رچرڈز اکثر سائنسی اصولوں اور شماریاتی طریقے پر زور دیتا ہے اس کے یہاں ایک مقام پر پہنچ کر ادبی تنقید، دماغ کی نفسیات اور لسانیات کی سائنس بن جاتی ہے۔ (بلیک مر) بلیک مر یہ بھی کہتا ہے کہ شاعری اور اس کی زبان کی باریکیوں کا گہرا علم رکھنے کے باوجود رچرڈز کو ادبی نقاد بمشکل ہی کہا جا سکتا ہے۔ نفسیات اور زبان کے اطلاق کے ضمن میں کینتھ برک کے مطالعوں میں زیادہ گہرائی ہے۔ دونوں کا تقابل کرتے ہوئے مر نے لکھا ہے: رچرڈز ادب کو ایک زقند spring board یا اندری فلسفے کے سائنسی طریقے کا سرچشمہ کہتا ہے جب کہ برک کے لیے ادب نہ صرف ایک تختۂ جست ہے بلکہ فلسفیانہ یا اخلاقی احتمال کی نفسیات کی آرام گاہ یا تفریح گاہ ہے۔ ایک دوسری جگہ وہ برک کی تنقید کو دماغ کا ایک عمومی اخلاقی کھیل بھی کہتا ہے۔

فاروقی اپنی تنقید میں اس امر سے ضرور انکاری ہیں کہ جمالیاتی اثر کے علاوہ فن کا کوئی اور بھی تفاعل ہوتا ہے لیکن انھیں اس بات سے انکار نہیں ہے کہ وہ کوئی قطعی خالص چیز ہوتی ہے، جو کسی بھی انسانی یا جذباتی صورتِ حال کی مظہر نہیں ہوتی۔ فن میں زندگی کے برتاؤ کے مقررہ یا پہلے سے طے شدہ اصول نہیں ہیں کیوں کہ فن میں زبان کی urge کی نوعیت معمول کی زبان سے مختلف ہوتی ہے اسی بنا پر لفظ تو وہی ہوتے ہیں جنہیں ہم آپ بخوبی برتتے اور سمجھتے ہیں مگر ان کی معنیاتی ترتیب الٹ پلٹ جاتی ہے، ترجیح کی صورتوں میں فرق واقع ہوجاتا ہے اور زندگی ہمیں اس معنی میں دکھائی نہیں دیتی حس کا ہمیں ہر لمحہ سابقہ پڑتا ہے یا قطعی زندگی کے متوقع تجربوں کو ہم جو نام دیتے ہیں۔ نام دہی کی دقتیں ہی معنی فہمی کی دقتیں ہیں۔ فاروقی

نے معنی فہمی کے ایک سے زیادہ طریقے بتائے ہیں اور یہ بتایا ہے کہ معنی کی پیچیدگی یا کثرت وہیں واقع ہوتی ہے جہاں شاعر لفظوں کو برتنے کے ایک سے زیادہ طریقوں پر قادر ہے۔ یعنی وہ بدیعیات کے اس راز سے واقف ہو کہ نئی قدر ہی نظامِ معنی کو حرکت میں رکھنے کی ایک واحد کلید ہے۔

ہمارے دور میں فاروقی کی تنقید اسی طرح کی جامعاتی تنقید کا نمونہ ہے جیسی کہ یوروپ اور امریکہ میں کئی یونیورسٹیوں کے استاد ادب کے بھی گراں قدر نقاد ہیں اور جو تنقید کا درس دیتے ہیں۔ نئی تنقید کے بیشتر نظریہ ساز امریکی یونیورسٹیوں میں بھی ادب کے استاد تھے۔ ان کی تنقید استنباط نتائج میں جن کوششوں سے عبارت ہوتی ہے اور جس قدر وہ دقیق، تکنیکی اور محققانہ ہوتی ہے یا اس کا مقصد تازہ تر علم فراہم کرنا ہوتا ہے نیز یہ کہ احتساب اور انکار کی جرأتوں سے جو سرشار ہوتی ہے اگر اس کی کوئی ایک مثال ہمارے یہاں ہے تو وہ ہے فاروقی کی تنقید۔ فاروقی کے انکار میں ایک ضبط پایا جاتا ہے جو چیزوں کو ان کا ایک مقام دینا چاہتا ہے جب کہ وارث علوی کا انکار ایک دہشت پسند کا چیلنج ہوتا ہے جو اگر کسی چیز کو بحال کرتا ہے تو بحالی سے پہلے اسے پوری طرح تہس نہس کرنا ضروری سمجھتا ہے۔

فاروقی نے جامعات سے باہر رہ کر جامعات کے لیے کام کیا ہے اس کا ایک بڑا مقصد ادب کے ذوق کی صحیح بنیادوں پر تربیت ہے نیز ادب کے طلبا اور قارئین میں ادب اور ادب کے فرق کو سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرنے کا انھوں نے جو بیڑہ اٹھا رکھا ہے، اس میں مجھے جامعات کے استادوں کی ذہنی تربیت کا مقصد بھی پنہاں دکھائی دیتا ہے۔ فاروقی نے ان معروف عام اور مقبول عام تصورات کے جھوٹ اور سچ کو نشان زد کیا ہے اور انہیں مزید پھیلنے سے روکا ہے جو شاعری یا زبان اور اس کے بدیعی نظام کے تعلق سے روایت کے طور پر پچھلی کئی نسلوں سے منتقل ہوتے چلے آرہے تھے۔ ان کی تنقید ایک بلند سطح پر یہ درس دیتی ہے کہ تنقید ادب کا علم ہے جس کے اپنے تقاضے ہیں، ان تقاضوں کو سمجھے بغیر جو تنقید کی جاتی ہے وہ محض گزشتگان کے دعاوی کو دہراتی ہے یا ایک بے مشقت اور بے خطر قسم کی تھیمیاتی یا فلسفیانہ بازآفرینی پر قانع ہو جاتی ہے۔ وہ فاروقی ہی ہیں جنھوں نے پہلی مرتبہ علمی بنیادوں پر بلکہ عسکری اور میراجی کے مقابلے پر زیادہ

قطعیت اور تفصیل و بسط کے ساتھ شعر کی ظاہری اور داخلی شعر کے ابلاغ اور ترسیل کی ناکامی، شعر غیر شعر اور نثر اور ادب کے غیر ادبی معیار جیسے عنوانات کو موضوع بحث بنایا نیز ان مسائل کی طرف معاصر تنقید کو متوجہ کیا۔ چوں کہ فاروقی نے ان امور پر بحث کے دوران ادب کو صرف ادب کے حوالے سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی تھی اس لیے ان مباحث کی سب سے بڑی طاقت ان کے استدلال کا جوہر ہے۔ فاروقی کی 1975 تک کی تحریروں میں مغرب کو ایک خاص اہمیت حاصل تھی لیکن دوسرے دور میں ان کی توجہ مشرق اور بالخصوص ہمارے کلاسیکی نظامِ بلاغت، عروض، آہنگ اور بیان کے مسائل اور ادب و تہذیب کے رشتوں کی طرف ہوگئی۔

شعر شور انگیز (جلد اوّل) کے دیباچے میں انھوں نے واضح کیا ہے کہ مغربی شعریات ہمارے کام میں معاون ضرور ہوسکتی ہے بلکہ یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ مغربی شعریات سے معاونت حاصل کرنا ہمارے لیے ناگزیر ہے۔ لیکن یہ شعریات اکیلی ہمارے مقصد کے لیے کافی نہیں۔ (کیوں کہ) اگر صرف اسی شعریات کیو استعمال کیا جائے تو ہم اپنی کلاسیکی ادبی میراث کا پورا حق ادا نہ کرسکیں گے۔ پھر وہ کلاسیکی نظامِ بدیعیات یا شعریات کو یہ کہتے ہوئے ناگزیر بتاتے ہیں کہ فن پارے کی مکمل فہم و تحسین اسی وقت ممکن ہے جب ہم اس شعریات سے واقف ہوں جس کی رو سے وہ فن پارہ بامعنی ہوتا ہے اور جس کے (شعوری یا غیر شعوری) احساس و آگہی کی روشنی میں وہ فن پارہ بنایا گیا ہے۔ اس کے بعد وہ فن پارے کو تہذیب کا مظہر بتاتے ہوئے یہ لکھتے ہیں کہ ''تہذیب کے کسی بھی مظہر کو ہم اس وقت تک نہیں سمجھ سکتے اور نہ اس سے لطف اندوز ہوسکتے ہیں جب تک کہ ہمیں ان اقدار کا علم نہ ہو جو اس تہذیب میں جاری و ساری تھیں۔" ظاہر ہے کہ کوئی بھی ادبی تخلیق کسی ،یک مخصوص مہلتِ زماں میں واقع ہونے کے باوجود شعوری اور لاشعوری طور پر اس عظیم تہذیبی روایت کا بھی حاصل جمع ہوتی ہے جو اپنے تسلسل کے باعث کئی زمانوں کے نظام احساس کی تاریخ کہلاتی ہے۔ انسانی نظام احساس کی ترتیب و تشکیل میں تہذیبی عوامل کا ان معنوں میں بہت بڑا ہاتھ ہوتا ہے کہ تہذیب کا ایک داخلی اور روحانی عمل بھی ہوتا ہے اور وہ داخلی

عمل، ظاھر کی نسبت زیادہ قوت کے ساتھ ایک دوسرے کی معاملت پر اثرانداز ھوتا ھے۔ یہی وجہ ھے کہ عمل کے صیغوں میں تہذیبی مظھر جس طرح کلیوں اور مفاھموں coventions میں بدل جتے ھیں اس سے بھی زیادہ طاقت ور طریقے سے وہ نظامِ فکر برسرِکار رھتا ھے اور ایک عظیم ذھن کی تخلیق کرتا ھے۔ جس کے خمیر کی تشکیل میں لسانی، تھذیبی آثار و سروکار خصوصیت کے ساتھ عمل آور ھوتے ھیں۔ تاریخ و ماقبلِ تاریخ کی زبانوں میں موجود و مجتمع تجربات، لسانی و قواعدی ساختیں اور جذباتی سانچے زمانہ بہ زمانہ منجھتے اور نکھرتے ھوئے بالآخر کسی بڑی زبان کے نظامِ احساس میں حل ھوجاتے ھیں۔ ان میں سے کئی زبانیں تاریخ ھی کے کسی عہد میں مرچکی ھوتی ھیں اور ان کی جگہ دوسری کوئی زبان یا زبانیں لے لیتی ھیں۔

OO

فاروقی کا یہ خیال یقیناً کسی حد تک درست ہے کہ ہر تہذیب اپنے طور پر طے کرتی ہے کہ ہم کس چیز کو ادب کہیں گے۔ سوال یہ اٹھتا ہے اور یہ سوال بھی اتنا ہی اہم ہے اور اپنا ایک محل رکھتا ہے کہ تہذیب کے جس تصور پر فاروقی کا زور ہے وہ کون سی تہذیب ہے تہذیب یا تہذیبوں کے عمل و تعامل میں جہاں ایک غیر منقطع تسلسل ہوتا ہے وہاں ان جغرافیائی کروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ جن کے مبہم حدود میں وہ سرگرم ہوتی اور پروان چڑھتی ہیں۔ اردو شعریات کی تشکیل جس تہذیبی کرے میں ہوئی ہے وہ خود مختلف چھوٹے چھوٹے خطوں میں بٹی ہوئی تہذیبوں کا ملک ہے اگر بالفرض محال تمام تعصبات وتحفظات کو ایک طرف رکھ کر ہم اسے ایک بڑی تہذیب یعنی ہندوستانی (آریہ تہذیب، دراوڑی تہذیب، آدی واسی تہذیب، پہاڑی تہذیب وغرہ وغیرہ) تہذیب کا نام بھی دے دیں تو کیا ہماری شعریات کی جڑوں کو اس میں تلاش کیا جا سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اور ہم بخوبی جانتے ہیں کہ یہ ہماری شعریات جس وسیع تر cult اور ehtos پر قائم ہے اس کے وسیلے وسط ایشیا سے لے کر عرب، عجم اور عرب وایران سے لے کر ہندوستان تک پھیلے ہوئے ہیں۔ خود ہندوستانی فکر، لوک بولیوں اور ہندی زبان کی منجھی ہوئی شکل میں اس وسیع تر امتزاجی تہذیب کا گہرا اثر شامل ہے۔ ہماری لسانی تہذیب ایک طرف

ہندیوروپی خاندان سے متعلق ہے اور قدیم فارسی جس کے ذیل میں آتی ہے تو دوسری طرف اس عربی سے اس کے اساطیری اور روحانی سلسلے جا ملتے ہیں جو عبرانی اور سریانی کی جانشین ہے اور جس کا تعلق سامی سلسلے سے ہے۔ اردو کی طرح فارسی زبان اور ادب کی شعریات بھی ان ہر دو اثر سے مغلوب ہے۔ ایک سطح پر ہندوستانی تہذیب کی روح نے ہمارے نظامِ احساس کو ایک خاص شکل دی ہے تو دوسری طرف وہ وسیع تر لسانی تہذیب ہماری شعریات، کو بنانے میں مددگار ثابت ہوئی ہے جس میں عرب و ایران کے اساطیر، معتقدات، اوہام اور دینی فکر کا بھی ایک اہم کردار رہا ہے جب تک یہ شعریات ہمارے مذاق اور علم کا حصہ نہیں بنتی ہم یقیناً اپنے ادب کی باریکیوں، نزاکتوں اور حساسیت کو نہ تو اپنی فہم کا حصہ بنا سکتے ہیں اور نہ ہی اس سے لطف اندوز ہوسکتے ہیں۔ باوجود اس کے فاروقی اس راز سے بھی بخوبی آگاہ ہیں کہ ایک سطح پر تمام عالمی زبانوں کی شعریات اور نظامِ قواعد اس قدر مشترک اور گندمہ ہیں کہ اسے ٹکڑوں میں بانٹنے کی کوشش نہ صرف یہ کہ ہماری بدتوفیقی ہوگی بلکہ اس طرح بڑی معنومیت کے ساتھ ہم نسل، رنگ، عقیدہ اور خطہ کی بنیاد پر ایک کو دوسرے سے علیحدہ کرنے کے جواز بھی مہیا کریں گے۔

اس پچاس سالہ دور میں جو بڑے اور بلند کوش ادبی کام ہوئے ہیں۔ ان میں فاروقی کے دیگر کاموں کے علاوہ شعرِ شور انگیز بھی ہے جس نے میر تقی میر کے منتخب کلام کی عصری تفہیم و تعبیر کا حق ادا کیا ہے۔ فاروقی نے میر فہمی کے ان بہت سے بھرم کو توڑنے کی کوشش کی ہے اور ان مقبولِ عام مغالطوں کو بالخصوص نشان زد کیا ہے اور ان پر سوالیہ نشان لگا دیے ہیں، جو بغیر کسی دلیل یا نظر ثانی کے فہم عامہ (common sense) کا حصہ بن چکے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ گزشتگان کے جواز خالی از حقیقت و بصیرت تھے، ان میں یقیناً سچائی کا ایک عنصر ضرور تھا مگر عنصر کو ایک مطلق کل مان لیا گیا جس کی وجہ سے ہندو پاک کے سارے نصابوں میں میر محض ایک مرنجان مرنج شخص اور رونے بسورنے والے ایسے شاعر کی تصویر بن کر ابھرتے ہیں جو عزلت نشین ہے۔ دروں بینی جس کی طبیعت کا خاصہ ہے اور جو مردم بیزار ہے۔ نیز جس کی شاعری سادہ، شفاف ہے اور اسی نسبت سے اس کے تفکر اور اشیا فہمی کا دائرہ بھی محدود ہے۔ فاروقی نے بیک وقت ایسے تمام کلیوں کو علمی بنیادوں پر رد کیا اور میر کے توسط سے ہمیں اپنی

شعریات کے زندہ حصوں سے متعارف کرایا ہے۔ اپنے صحیح معنی میں یہ ایک بہت بڑا کام ہے جو علم کے ساتھ شوق، لگن اور مضبوط ریڑھ کی ہڈی کا مطالبہ کرتا ہے۔

شعر شور انگیز اس ذہن کی دین ہے جس کی پرداخت میں ادب فہمی اور قرأت کے مغربی طریقوں اور تجزیے کی ان دقیق صورتوں نے سرگرم حصہ لیا ہے، جن میں استدلال، ضبط اور ارتکاز جیسی اقدار کی حیثیت مقدر سمجھی جاتی ہے۔ البتہ کبھی کبھی ترجمانی اور تعبیر کی رو میں تعبیر کار ضروری اور غیرضروری، معتبر اور غیر معتبر یا متعلق و غیر متعلق ایسے حوالوں کا سلسلہ قائم کردیتا ہے کہ معروض تو پردۂ غیاب میں چلا جاتا ہے اور تعبیر کار کی علمی فضیلت اور شخصیت پورے متن پر حاوی ہوجاتی ہے۔

زبان کے اس عمل سے تو ہم سب واقف ہیں کہ زبان اظہار ہی نہیں اخفا کا کام بھی کرتی ہے اور ادبی زبان میں تو مبین ترین وقفوں، جا بجا تخیلی تاملات اور تعطلات کی بڑی گنجائش ہوتی ہے۔ ایک ایسا صاحب علم قاری ہی ان سکوتیوں silences کو اپنی بہترین تخیلی قوت سے پر کرسکتا ہے جس کا ذوق تربیت یافتہ ہو اور جو اشیا فہمی یا ادراک حقیقت کا ایک غیر معمولی مادہ رکھتا ہو۔ فاروقی کے صاحبِ علم ہونے میں کوئی شبہ نہیں لیکن علم کے اطلاق میں ہر جگہ عسکرانہ قطعیت کو تخیل و بصیرت پر ترجیح دینے سے خشکی، بے رنگی اور حبس کی صورت بھی پیدا ہوجاتی ہے۔ فاروقی کے طول کلام میں اجتہاد تو ہوتا ہے مگر قیاسات کی بھرمار بھی ہوتی ہے۔ انھیں کسی ایک یا دو چار مفاہیم سے تسلی نہیں ہوتی۔ وہ پہلے شبہات قائم کرتے ہیں پھر سوال، پھر تقابل کی صورت نکالتے ہیں پھر درجہ بندی کرتے ہیں (جو ان کی تنقید کا ایک مشروط وصف ہے) اور پھر کسی فیصلے پر پہنچ کر دم لیتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان طول طویل بحثوں میں مشرق و مغرب کے زبان و بیان کے عالموں اور نقادوں کے حوالوں کے جھرمٹ میں جگہ جگہ میر یادداشت سے محو ہونے لگتے ہیں۔ پتہ نہیں یہ ہماری یادداشتوں کی کوئی کم زوری ہے کہ فاروقی کی کوئی کوتاہی۔ اتنا ضروری ہے کہ ان کے منتخب کردہ اکثر اشعار جن پر فاروقی نے بے حد محنت کی ہے اور ایسے ایسے نکتے نکال کر لائے ہیں کہ دماغ عش عش کرنے لگتا ہے۔ جب لوٹ پلٹ کر اصل شعر کو پڑھتے ہیں تو وہ اپنے مجموعی تاثر میں انتہائی روکھا پھیکا معلوم ہوتا ہے۔ تقابل میں بھی وہ اشعار جنھیں وہ میر سے بہتر ثابت کرتے ہیں۔ مجموعاً اپنے تاثر اور کہیں کہیں اپنے مفہوم میں

میر سے کہیں بلند ہوتے ہیں۔ ممکن ہے یہ میں یا اس قسم کی رائے رکھنے والے میرے دوسرے احباب کے علم یا ذوق کی کوتاہی ہو۔ لیکن اتنا ضروری ہے کہ فاروقی جہاں اچھے اشعار کی متنوع خوبیاں اجاگر کرکے ہمیں یہ درس دیتے ہیں کہ دیکھو شعر فہمی اور شعر شناسی کا ایک طریقہ یہ بھی ہے وہاں ان کا ایک سبق یہ بھی ہوتا ہے کہ اگر کوئی براء کمزور یا بے مصرف و بے اوقات شعر ہے اور اسے بڑا اور برتر ثابت کرنا ہے تو اس کے بھی ایک نہیں ہزار طریقے ہیں اب یہ آپ کی صواب دید پر ہے کہ آپ کون سا طریقہ آز ماتے ہیں۔ اپنے علم کو جا و بے جا مگر قدرے اعتماد سے کام میں لینے کا ہنر آپ کو آتا ہے تو پھر ساری چیزیں آسان ہیں۔

اس نوعیت کے کام کا آغاز کیمبرج کے مجلّہ scrutiny نے کیا تھا۔ جس نے شیکسپیر، جین آسٹن اور ماردیل پر بعض گراں قدر مضامین بھی پیش کیے تھے مگر آردیل کو اس نے قطعی توجہ کے لائق نہیں سمجھا۔ اس نے جی گرین، ڈلان تھامس اور ورجینا وولف کی اکثر تحریروں اور کاموں کو تقریباً مسترد کردیا در بعدازاں اسپنڈر اور آڈن کی شاعری کو بھی جارحانہ قسم کی تنقید کا نشانہ بنایا گیا۔ نتیجتاً ایف۔ آر کا ؤلیوس اور کیمبرج کے نقادوں کا حلقہ آن کی آن میں امریکی اور برطانوی ادبی معاشرے اور جامعات کی توجہ کا مرکز بن گیا۔ لیوس کا شیلی کو غلط ٹھہرانا، ایلن ٹیٹ اور ایلیٹ کا ملٹن کو مسترد کرنا یا رین سم کی رومانی شاعری کو محض اس وجہ سے مذموم ٹھہرانا اور ناشاعری قرار دینا کہ وہ صرف دلی آرزومندی اور مایوسی کا خلاصہ ہے، کم فہمی سے زیادہ کج فہمی کی دلیل ہے۔ اس کے برعکس پوپ کو محض اس بنا پر مابعدالطبیعاتی شعرا کی صف میں جگہ دے دی گئی ہے کہ اس کے یہاں wit یعنی ذکاوت تھی۔ انھی جا و بے جا طرف داریوں کی بنا پر فریڈرک پوٹل کو یہ کہنا پڑا تھا کہ:

> "نئے نقادوں نے اپنے شدید نزاعی تعصب کے باعث ان شاعروں کی قرأت ہی غلط کی یا ناکافی قرأت کی جن کی مقبولیت کی دھجیاں اڑانا ان کا مقصود تھا۔"

فاروقی جب بھی ایک کا تقابل کسی دوسرے کے ساتھ کرتے ہیں تو فاروقی کی تنقید کو دلچسپی سے پڑھنے والا طالب علم فوراً یہ سمجھ جاتا ہے کہ اب بجلی کس پر گرنے والی ہے۔ میر کے مطالعے

کے دوران انھوں نے جتنے شعرا اور ان کے کلام کا حوالہ دیا ہے انھیں بڑے حسن و خوبی اور بڑے علمی اعتماد کے ساتھ میر کے سامنے چت کر دیا ہے مثلاً فیض، فراق، مجاز یا افسانے کے بارے میں انھوں نے جو رائیں قائم کی ہیں اس نے بہتوں کو شدید صدمہ پہنچایا اور دراصل صدمہ پہنچانا ہی فاروقی کا مقصد بھی تھا۔ ممکن ہے فاروقی نے اپنی طرف متوجہ کرنے کی غرض سے کہیں کہیں سخت گیر رویہ اختیار کیا ہو لیکن کہیں کہیں بلاشبہ ان کا مقصد بعض چیزوں کو رد اور بعض چیزوں کو بحال بھی کرنا تھا۔ وہ جھوٹ جو بالغ ہوچکے تھے اور جن کی جڑیں گہری پیوست ہوگئی تھیں انہیں اکھاڑنا بھی ضروری تھا لہٰذا انھوں نے یقینا بہت سے مغالطے رفع کیے ہیں جیسا کہ میں اپنے ایک مضمون میں کہہ چکا ہوں کہ ہر بڑی تنقید جہاں بہت سے مغالطے رفع کرتی ہے وہاں کئی نئے مغالطے پیدا بھی کرتی ہے اور حالی، کلیم الدین اور عسکری کی طرح فاروقی بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہیں۔

فاروقی کے لیے تنقید کا بنیادی مسئلہ ہیئت (جس میں لفظ کی قدر بھی شامل ہے) اور معنی و قدر کا تفاعل ہے چوں کہ وہ اپنے بنیادی موقف میں موضوع اور ہیئت یا ہیئت اور مواد کو ہم بود و ہم وجود سمجھتے ہیں اس لیے یہ خیال ہی گمراہ کن ہے کہ کسی خاص موضوع کے لیے کوئی خاص ہیئت ہی موافق ہوسکتی ہے یا بحیثیت مجموعی شعر کو کمال کے درجے تک پہنچا سکتی ہے، کلینتھ بروکس نے نظم کے paraphrasing کو اسی لیے ترجمانی کی بدعت کہا تھا۔ دراصل ترجمانی کا عمل اس فریب کو خوش دلی سے تسلیم کرنے کے بعد شروع ہوتا ہے کہ مواد اور ہیئت دو الگ ہستیاں ہیں ان دونوں کے اشتراک کا نام نظم ہے اور علیحدہ کرنے کا نام ترجمانی۔ فاروقی نے ایک سے زیادہ بار اپنے اس موقف کی وضاحت کی ہے کہ شعر میں ہیئت اور موضوع بیک وقت وجود میں آتے ہیں۔ اس صورت میں تشریح کا عمل انھیں زیب نہیں دیتا کیوں کہ جب دونوں اقدار ایک دوسرے میں پیوست اور ایک جان ہیں تو انھیں علیحدہ کر کے دکھانے کے معنی ترکیب شعر میں وہ ہم بودیت کے قائل نہیں ہیں۔

یہاں پہنچ کر مجھے فاسٹر ڈیمن کی ولیم بلیک کی شاعری پر لکھی ہوئی ایک کتاب یاد آرہی

ہے جس میں بلیک جیسے غیر معمولی طور پر مشکل شاعر کا محاکمہ کیا گیا ہے اس حقیقت سے تو آپ ہم سب ہی واقف ہیں کہ بلیک کی سادہ سی سادہ نظم بھی اتنی سادہ نہیں ہوتی جتنی بظاہر دکھائی دیتی ہے۔ بلیک کی نظم ان شارحین کے لیے ضرور کچھ آسانیاں فراہم کرتی ہیں جنھیں اس کے عمل تفکر اور اس کے باطنی عقیدے کی سریت کا علم و احساس ہے۔ بلیک مر کہتا ہے کہ ڈیمن کو بلیک کے باطنی عقیدے کی سریت کا احساس تو ہے لیکن اپنی تشریحات میں اس کا اطلاق وہ اتنی سخت باقاعدگی کے ساتھ کرتا ہے کہ بلیک تو درمیان ہی میں کہیں گم ہو جاتا ہے اور ایک ایسے نئے بلیک سے ہمارا سابقہ پڑتا ہے جو اصل بلیک سے قطعاً مختلف ہے۔ جیسے بلیک ایک بڑا مفکر تھا اور اس کی فکر ایک منظم اور منطقی ربط و ضبط رکھتی تھی۔ ظاہر ہے کہ بلیک کے یہاں ایسی کسی بھی فکر و دانش کی تلاش اپنے آپ کو دھوکا دینے کے مترادف ہی سمجھی جائے گی۔ یہ تو ڈیمن کی اپنی فضیلتِ علمی کی کرشمہ سازی تھی جس نے محض مفروضات کی بنیاد پر بلیک جیسے بے اصولے اور شعر کو انکشاف کے طور پراخذ کرنے والے شاعر کے کلام میں یکساں روی اور استحکام کی صفت تلاش کرلی.اس بحث سے یہی پتہ چلتا ہے کہ کس طرح فضیلت علمی کے جار بے جا اطلاق کی کوشش حقائق کو مسخ کردیتی ہے. اگر واقعی اپنی شاعری میں بلیک اتنا ہی فکر انگیز، ربط و ضبط رکھنے والا اور عملِ تخیل میں مرتب اور تحفظ و احتیاط کا حامل ہوتا تو پھر وہ بلیک نہیں کچھ اور ہوتا بلکہ موجودہ بلیک سے کچھ بلکہ بہت کچھ کم ہی ہوتا۔

فاروقی نے اکثر مقامات پر میر کو اسی طرح دیکھنے کی کوشش کی ہے جس طرح فارسٹر ڈیمن نے بلیک کو دکھایا ہے۔ میر ایک بڑے شاعر ہیں اور ان کی خدائی کو کسی نے اس طرح جتلانے کی کوشش نہیں کی تھی جس طرح غالب کی کی گئی تھی۔ پھر بھی فاروقی اکثر جگہوں پر میر کا دفاع کرتے ہوئے اور اسے بحال کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور بالآخر یہ ثابت کر کے اپنے یقین کو بھی بحال کرتے ہیں کہ اگر غالب ایک مشکل شاعر ہیں تو میر بھی ان سے کم مشکل شاعر نہیں ہیں۔

امبرٹو اکو، رچرڈ وارٹی، کرسٹائن بُرک روز اور اسٹینلی فش نے انٹر پریٹشن اور اوور انٹر پریٹشن کے موضوع پر خاصی تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے اور ان مخفی معانی hidden meanings کی تحقیق و جستجو کو شرح نگاری کا خاص مقصد ٹھہرایا ہے جنھیں اپنے اصل سراغ میں نظریاتی اور سیاسی معتقدات سے نسبت دی جا سکتی ہے اور جو بظاہر جما لیا ہے ہوئے متن میں دب چھپ جاتے

ہیں بعض متون تشریح طلب اور بعض نسبتاً زیادہ بلکہ بہت زیادہ تشریح طلب ہوتے ہیں۔ تاہم اشکال یہ تنبیہ کیے بغیر بھی نہیں رہتا کہ ادبی کارناموں یا متون کی تشریحات کی کئی اعتبار سے اپنی جگہ اہمیت ہے، ان کی اپنی ایک حد بھی ہے لیکن ادبی مطالعات کے ضمن میں اعلیٰ تر مقصد کے طور پر ان کا شمار نہیں کرنا چاہیے۔

فاروقی کی تعبیرات چکا چوندھ کرنے والی ضرور ہیں اور وہ مرعوب بھی کرتی ہیں مگر اس طرح کے کام کے لیے اور بہت سے مناسب نام ہیں۔ اردو جیسی زبان، ہندوستان میں جس کے پڑھنے اور سمجھنے والوں کی تعداد بدستور کم ہوتی جا رہی ہے اور جس کے جاننے والوں میں بیشتر وہ لوگ ہیں جن کا علم دوسری زبانوں کے بارے میں کم سے کم ہے ان کے لیے اور ہمارے طلبہ اور اساتذہ کے لیے شعر شور انگیز کی قدر دہ چند بڑھ جاتی ہے لیکن وہ لوگ جو دوسری بڑی زبانوں کے ادب سے کسی حد تک واقف ہیں وہ بخوبی جانتے ہیں کہ تشریح و تفہیم کے بڑے سے بڑے کاموں کو کبھی تنقید کے اعلیٰ نمونوں سے یاد نہیں کیا گیا اور نہ ہی ان کا شمار ادبی تنقید کی تاریخ میں ہوتا ہے۔ تشریح ایک سطح پر تنقید کے عمل سے بھی سروکار رکھتی ہے لیکن اس کی اپنی ایک حد ہے۔ شرح نگاری کی تاریخ میں تو اسے اس کی حیثیت کے مطابق ایک جگہ مل سکتی ہے لیکن تنقید کی تاریخ میں اس کا مقام متعین کرنا بڑے حوصلے کا کام ہے۔

گوپی چند نارنگ کا طریق نقد اور اس کے ترکیبی متعلقات

گوپی چند نارنگ کے عمل نقد پر گفتگو آسان بھی ہے اور قدرے مشکل بھی۔ آسان ان معنوں میں کہ ان کی تنقید کے طویل سفر کے کئی سنگ ہائے میل ہیں اور کسی بھی ایک سنگ میل کو منزل کا نام دے کر ہم اپنی گفتگو کی راہ کا تعین کر سکتے ہیں۔ مشکل ان معنوں میں کہ کہیں اور کسی موڑ پر بھی اس میں ماندگی کے وقفے نہ تو طویل ہوئے اور نہ ہارج۔ نارنگ کے طرز نقد پر سنجیدگی سے لکھنے والے کی سب سے بڑی دقت یہی ہے کہ وہ کس سرے کو پکڑے اور کسے چھوڑ دے کیوں کہ نارنگ کی ہر تحریر کوئی نہ کوئی ایسا نکتہ ضرور فراہم کرتی ہے جس سے فکر و فہم برانگیخت بھی ہوتی ہے اور خود نارنگ کے کسی گزشتہ فراہم کردہ معنی میں اضافے بلکہ اس کی توثیق کی موجب بھی ہوتی ہے۔ میں نے ہمیشہ یہ محسوس کیا ہے کہ جاننے کی جستجو کا جذبہ ان کے یہاں ہمیشہ تازہ دم اور سرگرم کار رہتا ہے۔ نفسیاتی سطح پر یہ چیز انھیں یوں بھی خوش آتی ہے کہ ان کا ذہن لچک پذیر ہے، جہاں کہیں انھوں نے کوئی رائے قایم کی ہے یا اصول سازی کی طرف راغب ہوئے ہیں، ذیلی سطح پر کسی نہ کسی گنجائش کے لیے بھی کوئی گنجائش ضرور رکھی ہے۔ اس طرح نارنگ تحکم اور مطلقیت سے ہمیشہ اپنا دامن بچا کر چلے ہیں۔ تنقید کے تفاعل میں لچک کے معنی قطعاً یہ نہیں ہیں کہ وہ استقلال اور یقین کے جوہر ہی سے عاری ہوتی ہے۔ نارنگ کی تنقید کی سب سے بڑی قوت اس کا طرز استدلال ہی ہے جسے نئے سے نئے علم کے حوالے سے یقینی اور مستحکم بنانے کا اس کا اپنا ایک طریق ہے۔

گوپی چند نارنگ نے ادبی تنقید اور اسلوبیات کے پیش لفظ میں سب سے زیادہ تاکید مجرد بحث سے انکار پر کی ہے۔ ظاہر ہے تجرید، تجزیے کی نقیض ہے، تجزیے کے ہر عمل میں تشریح تہہ بہ تہہ ضرور ہوتی ہے، لیکن تشریح، تجزیہ نہیں ہے۔ جہاں تجزیہ ہے وہاں امتیازات بھی قایم

کیے جاتے ہیں اور ان امور اور ان زمروں کی بالخصوص نشان دہی کی جاتی ہے، جن کی بنیاد پر کوئی نقاد کامیابی کے ساتھ بعض ٹھوس اور مدلل نتائج نکال سکتا ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس ضمن میں یہ یک زبان سات مضامین کا ذکر کیا ہے۔ ان میں راجندر سنگھ بیدی، انتظار حسین اور نظیر اکبرآبادی پر لکھے ہوئے مضامین کی نوعیت دوسرے پانچ مضامین سے اس معنی میں مختلف ہے کہ اول الذکر کے مشمرات کی بنائے منصب موخر الذکر مضامین سے قطعاً علیحدہ ہے۔ اوّل الذکر تین مضامین کے پہلو بہ پہلو افسانہ نگار پریم چند، اردو میں علامتی اور تجریدی افسانہ' عالی جی کی 'من کی آگ'، شہریار: 'نئی شاعری اور اسم اعظم'، بانی: 'نئی غزل کا جوانا مرگ شاعر'، ساقی فاروقی: 'زمیں تیری مٹی کا جادو کہاں ہے' اور افتخار عارف: 'شہر مثال کا دردمند شاعر' جیسے مضامین محض اسلوبیاتی شماریات کو اپنا حوالہ نہیں بناتے بلکہ یہ مضامین ان نئے معانی کی دریافت کی کوشش سے مملو ہیں، جن کی طرف ہمارے نقادوں کی نظر ابھی تک نہیں پہنچی تھی۔ میرے سامنے پروفیسر مسعود حسین خان، مغنی تبسم اور خلیل بیگ کے اسلوبیاتی تجزیے ہیں، جن میں عروض، آہنگ اور صوتیات پر خاص زور صرف کیا گیا ہے، لیکن گوپی چند نارنگ محض بظاہر لسانیاتی دروبست، تخلیقی لسان، لسانی اور معنیاتی امتیازات نیز بدیعیاتی کیفیت وکمیت ہی کو نشان زد نہیں کرتے بلکہ گہرائی میں اتر کر ان معانی کی دریافت کی سعی بھی کرتے ہیں جو بالعموم نظروں سے اوجھل ہیں۔ اس معنی میں نارنگ کے اکثر اسلوبیاتی تجزیے، اسلوبیات محض کی حدود سے ورا نکل جاتے ہیں اور ان کی تخلیقی حس اور تخیلی سرگرمی تحت المتن کی تا دیدگر ہیں کھولنے لگتی ہے۔ نارنگ نے اپنے اس امتزاجی طریق نقد کو 'جامع اسلوبیات' کا نام دیا ہے۔ تنقید کو ایک نیا طریق کار مہیا کرنے کی یہ وہ صورت ہے، جو معاصر تنقید کی یکسوئی اور یکساں روی سے متصادم بھی ہوتی ہے اور اپنے لیے ایک نئی جگہ کے تعین کے لیے کوشاں بھی نظر آتی ہے۔

گوپی چند نارنگ جدیدیت سے لے کر مابعد جدیدیت تک کے تقریباً ان تمام رجحانات اور ان تمام تھیوریوں کے ساتھ وابستہ رہے ہیں، جن کا بیش از بیش زور متن کے براہ راست اور ناقد مطالعے کی طرف رہا ہے۔ بہ ظاہر بار بار یہ گمان بھی ہوتا ہے، بالعموم ان کے تنقیدی تصورات کی روشنی میں، کہ سیاقی مطالعہ، مطالعۂ متن کے مقابلے پر ایک کم مایہ طریق نقد ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں وہ تو تاریخیت، تہذیبی مادیت، پس نوآبادیاتی یا تانیثی تھیوری وغیرہ کا محض سرسری ذکر کرتے ہیں اور لوٹ پھر کر اپنے

اسی موقف کی طرف مائل ہوجاتے ہیں جو متن کے لسانی جمالیاتی کردار کے تجزیے ہی کو مختص نہیں ہوتا بلکہ یہ چیز بھی اس کے تئیں خاص اہمیت رکھتی ہے کہ کسی تخلیق کے تشکیلِ معنی کے اسباب کیا ہیں یا کیا ہوسکتے ہیں۔ حالانکہ 'ساختیات، پس ساختیات اور مشرقی شعریات' میں انھوں نے کئی جگہ بالتاکید یہ بات کہی ہے کہ تنقید سے تاریخی اور سیاسی معنی کا اخراج ممکن نہیں۔ بارتھ کے حوالے سے اس خیال کی اہمیت و معنویت سے بھی انکار نہیں کیا ہے کہ تمام تنقیدی رویے اور فیصلے دراصل کسی نہ کسی تہ در تہ سیاسی اور معاشی آئیڈیولوجی کے نقاب ہیں۔ کوئی غیر جانب دار اور معصوم تنقیدی موقف ممکن نہیں۔

گوپی چند نارنگ نے مارکسیت کے تحت لوسین گولڈمن، پیئر ماشیرے، لوئی آلتھیوسے، ٹیری ایگلٹن اور فریڈرک جیمسن کے تصورات کو اس معنی میں اپنی گفتگو میں شامل کیا ہے کہ ان کی فکر میں کسی نہ کسی سطح پر ساختیات اور پس ساختیات کے اثرات بھی کارفرما ہیں۔ ان مفکرین کے علاوہ وہ بین جمن، ٹی۔ ڈبلیو اڈورنو، ہربرٹ مارکوزے، بلوخ اور ایرخ فروم وغیرہ جیسے ان اہم نومارکسیوں پر بحث کرنے سے گریز کرتے ہیں جن کا قصد بالخصوص اس ادارہ جاتی مارکسیت کے رو سے عبارت ہے جو لینن ازم، ماؤازم اور ٹیٹوازم پر مشتمل ہے۔ ادارہ جاتی مارکسیت آدمی کو ایک اجتماعی تاریخی نوع کے طور پر اخذ کرتی ہے جب کہ بیش تر نومارکسی آدمی کی یوٹوپیائی اور جمالیاتی آرزومندیوں کو بھی خاص اہمیت دیتے ہیں۔ علاوہ اس کے آلتھیوسے کے مقابلے میں اڈورنو زیادہ ساختیاتی مارکسی ہے جو آلتھیوسے سے قبل انفرادی فرد کو اجتماعی فرد پر فوقیت دیتا ہے۔ تاہم جن پانچ نومارکسیوں پر نارنگ کی نظر انتخاب پہنچی ہے، انھیں ساختیاتی مارکسیت کا نمائندہ کہہ سکتے ہیں۔ نارنگ نے وہیں وہیں تفصیلات سے دامن بچانے کی سعی کی ہے جہاں جہاں خلط مبحث کا اندیشہ تھا۔ یہ تو ایک بات ہوئی، جس کا مقصد خود نارنگ کے تنقیدی تصورات ہیں، لیکن سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا نارنگ اپنے اطلاق میں صرف انھیں تصورات کو لازم قرار دیتے ہیں یا کوئی اور متبادل یا بین العلومی راہ بھی اُن کی جستجوؤں کی ایک دوسری ہی سمت کی جانب اشارہ کرتی ہے۔

درحقیقت نارنگ نے تصور سازی کے تحت خواہ کوئی دعویٰ کیا ہو۔ ہر دعوے کے تحت میں وہ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں کسی گنجائش کے لیے جگہ ضرور بنا کر رکھتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ وہ کسی نظریے یا تھیوری پر نہ تو پوری طرح کبھی کاربند نظر آئے اور نہ کبھی کسی بھی تھیوری کو انھوں نے کلی

صداقت کے معنی میں اخذ کیا۔ یہی وہ متبادل صورت ہے جو انھیں ان کے دیگر معاصر نقادوں سے ایک علیحدہ منصب بھی عطا کرتی ہے۔ پس ساختیاتی مباحث کی بنیاد پر جن ترجیحات کی فہرست کو تنقید کے ایک نئے ماڈل کے طور پر انھوں نے پیش کیا ہے، ثقافت کا حوالہ اس میں بھی مذکور ہے۔ ساختیاتی مباحث میں بھی انھوں نے ثقافت کے کردار پر خاصی توجہ کی ہے۔ اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب یا تحریک آزادی جیسی تصنیفات یا بالخصوص راجندر سنگھ بیدی اور نظیر اکبر آبادی پر لکھے ہوئے مضامین میں وہ ایک تہذیبی نقاد ہی کا کردار ادا کرتے ہیں۔ ان کی ڈاکٹریٹ کا موضوع بھی 'اردو شاعری کا تہذیبی مطالعہ' تھا، جس کا مثنوی والا حصہ 1959 اور 1961 میں شائع ہو چکا تھا۔ 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب' اسی کی توسیع یافتہ شکل میں 2012 میں شائع ہوئی ہے۔ اس کام کو انھوں نے ادھورا ہی چھوڑ رکھا تھا، لیکن اسے تکمیل تک پہنچانے میں نئی تھیوری کی بعض ترجیحات نے جو مہمیز کا کام کیا ہے اس کے بارے میں خود نارنگ رقم طراز ہیں:

"ادھر تقویت اس امر سے بھی حاصل ہوئی کہ نئی تھیوری اور مابعد جدیدیت کی پیش رفت کے بعد تہذیبی جڑوں کے تفاعل، مقامیت اور تہذیبی مطالعے کو ادب شناسی میں پوری طرح مرکزیت حاصل ہوگئی اور جو کام میں نے پچاس برس پہلے شروع کیا تھا، اس کی اہمیت ومعنویت کی کماحقہ توثیق ہوگئی۔"

گویا نئی تھیوری کے تعارف سے پہلے بلکہ بہت پہلے ادب وتہذیب اور زبان وتہذیب کے گہرے رشتے کا انھیں بخوبی احساس تھا، نئی تھیوری نے بس اتنا کیا کہ اس احساس کو آگہی میں بدل دیا۔ ہمارے اکثر نقاد اب تہذیب کے موثر کردار کو خاص ترجیح کے ساتھ نمایاں کرکے پیش کر رہے ہیں۔ اس سے قبل تہذیب کم ہی کسی کا مسئلہ بنی تھی۔ ہماری تنقید پوری قوت سے متن کے اُس تہذیبی سیاق کو کوئی معنی بھی فراہم نہیں کر سکی تھی، جس کی رو سے کسی بھی زبان کے ادب کی شعریات تشکیل پاتی ہے، نارنگ تو خود نئی تھیوری کے مبلغ ہیں، تاہم ملکوں اور قوموں کے ذہن ومزاج اور تاریخ وتہذیب سے اُن کی گہری دلچسپی نئی تھیوری کے مقدمات سے قبل ہی اُن کی تحریروں کا معمول بن چکی تھی۔ اس ضمن میں انھوں نے لکھا ہے:

"1952 سے 2002 تک میرا ادبی سفر اگر کچھ نہیں تو نصف صدی کو محیط

ہے۔ اسے دیوانگی ہی کہا جائے گا کہ میرے کام میں خواہ زبان ولسانیات و اسلوبیات سے تعلق رکھتا ہو یا اساطیر و دیو مالا سے، کتھا، کہانی، فکشن، افسانہ یا غزل ومثنوی سے یا ادبی تھیوری سے میر و غالب و انیس و اقبال ونظیر سے یا پریم چند، منٹو، بیدی، کرشن وفیض وفراق سے جڑوں کی کھوج یا تہذیبی رشتوں کی بازیافت کہیں نمایاں کہیں زیرِ نشین میرے ہم رکاب رہی ہے اور میری ترغیب ذہنی کے لیے سمت نما کا کام کرتی رہی ہے۔"

گوپی چند نارنگ کی کتاب 'اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب' کا دائرۂ فکر بے حد وسیع ہے۔ اس میں قدیم ہندوستانی تہذیب اور اسلامی تہذیب کے علاوہ مشترک ہندوستانی تہذیب میں کارفرما اور عمل آور کئی صیغہ ہائے فکر اور مختلف الماخذ عناصر ترکیبی ہیں جن پر بڑی دقت نظر کے ساتھ توجہ کی گئی ہے۔ بعدازاں اردو غزل کے جمالیاتی اور فنی پہلوؤں پر بحث کی گئی ہے اور ان کا اطلاق کیا گیا ہے۔ گویا غزل کی صنف کا بظاہر رائج مگر بباطن لچیلا کردار بھی کثرت ہی کو وحدت میں ضم نہیں کرتا بلکہ تجربے کے اجزا کی شیرازہ بندی بھی کر دیتا ہے اور یہ وہ خوبی ہے جس سے غزل کا ہر شعر متصف ہوتا ہے۔

ہم امید کرتے ہیں کہ اتنے بڑے کینوس کو محیط کتاب کے بعد نارنگ بالخصوص عصری کلچر کے ان اداروں اور تفاعلات کا معروضیت کے ساتھ سماجیاتی مطالعہ کریں گے جو کسی وسیع تر رقبے پر پھیلے ہوئے باضابطہ نظام سے مربوط ہوتے ہیں۔ اقتصادی طور پر بھی مطالعے کی ضرورت ہے کہ کس طرح اور کس تیزی کے ساتھ موجودہ سرمایہ کاری اور بازارکاری Marketing تہذیبی پیداوار پر اثر انداز ہو رہی ہے۔ کس طور پر Hegemonic Forces تحکمانہ قوتیں، سماجی اور تہذیبی صورت حالات کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالتی چلی جا رہی ہیں، جیسا کہ انٹو گرامچی نے مسولینی کی مثال دیتے ہوئے کہا تھا کہ مسولینی نے عوام کی آزادیوں پر کاری ضرب لگائی تھی۔ باوجود اس کے اٹلی میں فاشزم کو بڑی عوامی مقبولیت حاصل ہوئی اور لوگ بے حد مطمئن اور قانع تھے۔ اسی بنا پر فوکو نے کلچر کو ایک پیرایۂ سرکاریت Form of governmentality سے موسوم کیا تھا جس کے تحت ایسے نظام تعلیم کو فروغ دیا جاتا ہے جو فرماں بردار اور اطاعت گزار شہری تیار کرتا ہے۔ بادریلار کے لفظوں میں ہم جس صارفی تہذیب میں گزر بسر کر رہے ہیں، اس میں حقیقت اور التباس کے حدود گڈمڈ ہو گئے ہیں۔ نقلی چیز ہی کو ہم اصلی سمجھنے پر مجبور

ہیں۔ گویا ایک ایسی صورت حال میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں جو hyper-real ہے۔ معروضات اور ان کی نمائندگیوں کے مابین کوئی امتیاز باقی نہیں رہا ہے۔ نشانات Signs کا اپنے مدلولات Signifieds سے رشتہ ٹوٹ گیا ہے۔ حقیقت اور غیر حقیقت صداقت اور باطل یا اخلاقی اور بداخلاقی کی تمیز یا تمیز کا احساس مٹتا جا رہا ہے۔ ہم توقع کر سکتے ہیں کہ نارنگ اس نئے تہذیبی منظرنامے اور بالخصوص ہمارے عصری فکشن پر اس کے اثرات کی چھان پھٹک بھی کریں گے کیوں کہ موجودہ تھیوری ہی نے اس صورت حال کی غیر معمولی اشاعت بھی کی ہے۔

OO

گوپی چند نارنگ نے نئے اور قدیم شعرا کو بارہا اپنی تنقید کا حوالہ بنایا ہے۔ پریم چند، انتظار حسین اور سریندر پرکاش وغیرہ کی ایسی کئی تخلیقی جہات کو انھوں نے نشان زد کیا ہے۔ جنھیں ہماری تنقید کوئی زبان نہیں دے پائی تھی۔ اب ایک عرصہ دراز کے بعد (عرصہ دراز کے بعد اس لیے کہ غالب کو انھوں نے تاحال اپنا ذہنی مسئلہ نہیں بنایا تھا) 'غالب معنی آفرینی، جدلیاتی وضع، شونیتا اور شعریات' جیسی جسیم و ضخیم کتاب کے ساتھ وہ ہمارے روبرو ہیں۔ یوں تو نارنگ کا مرکزی مسئلہ و موضوع 'شونیتا، اور غالب' ہے اور شونیہ نیز شونیتا کی نظری بحث میں انھوں نے دلائل کا ایک انبار سا کھڑا کر دیا ہے۔ لفظی بحث جوں جوں آگے کی طرف بڑھتی جاتی ہے وہ جتنی ٹھوس، واضح اور معنی آفرینی کا تاثر مہیا کرتی ہے اتنی ہی بلکہ اس سے زیادہ مجرد، پیچیدہ اور مابعدالطبیعیاتی صورت بھی وضع کرتی جاتی ہے۔ شونیہ جتنا اندر سے خالی کا تاثر فراہم کرتا ہے اس سے زیادہ اپنے اطلاق میں اپنی حدوں سے ورا بھی ہے۔ جو حیات و کائنات کے ادراک کا ایک نیا قرینہ عطا کرتا ہے یعنی نفی کی اپنی جدلیت ہے جو آگہی کا منبع بھی ہے اور عام ادراک کے لیے ایک چیلنج بھی۔ نارنگ کہتے ہیں کہ "حقیقت کی کنہ کو یا آگہی کی انتہا کو بیان نہیں کیا جا سکتا۔ اس کا اظہار عارفوں یا اولیا نے بے زبانی کی زبان language of unsaying ہی میں بیان کیا ہے، اس کے بعد وہ کہتے ہیں گویا کسی شئے میں خود اس کا اپنا پن، سوبھاؤ स्वभाव یا لازمی ماہیت essential nature یا اصل یا جوہر نہیں۔ اس سے ہر ہر شئے شونیہ ہے۔ اس صفر اصل الاصول پر مبنی جدلیاتی استردادی فلسفہ کی مدد سے کائنات کے قائم بالغیر یعنی غیر اصل ہونے کے جدلیاتی اصل الاصول کو سمجھنا یا اس کی آگہی حاصل کرنا شونیتا ہے۔ بودھی فکر کی رو سے یہی منتہائے دانش اور فلسفوں کا فلسفہ ہے۔" آگے چل کر جس کی تسہیل وہ ان الفاظ میں کرتے ہیں "یہ نقطۂ فکر کا

ایک پیرایہ یا سوچنے کا طور ہے۔ ہر ہر موقف، ہر مظہر، ہر عقیدہ، ہر تصور کو رد در رد کرنے کا یا اس کو پلٹ کر اس کے عقب میں دیکھنے کا۔'' اور اسی بنیاد پر نارنگ یہ تصور قائم کرتے ہیں کہ ''غالب کی شعریات، انحراف، آزادی اور اجتہاد کی شعریات ہے، اس کا وظیفہ تجسس، تغیر اور تازگی ہے۔ اس کی جدلیاتی کشاکش، عدم تیقن کی آگہی کو راہ اس لیے دیتی ہے کہ زندگی ایک مناقشہ ہے اور صداقت کا اجارہ کسی کے پاس نہیں۔'' اسی اجمال کے تحت انھوں نے اپنی تفصیل کے لیے کئی ذیلی عنوانات بھی قائم کیے ہیں، جیسے حرکیات نفی، جدلیات نفی، جدلیاتی وضع، تفاعلِ نفی وغیرہ۔ ان میغوں کے تحت اور کئی صیغے قائم ہوتے ہیں جو مجموعی طور پر غالب کے ذہنی اور وجدانی بلکہ مابعد الطبیعیاتی ترغیبات سے پردہ اٹھاتے ہیں۔ نارنگ نے ان تمام فلسفیانہ اور متصوفانہ، ہندوستانی، مغربی اور عربی و عجمی افکار ورجحانات میں ان پر چھائیوں کو ڈھونڈ نکالنے کی سعی کی ہے اور بڑی عرق ریزی اور دقت نظری سے کام لیا ہے جس سے 'شونیا' کی فہم آسان تر ہو سکے اور اطلاق کے دوران فکری ژولیدگی کا احتمال بھی پیدا نہ ہو۔ نارنگ کی اکثر تنقیدیں جہاں بے حد تکنیکی اور علمی ہوتی ہیں وہیں ان کا اسلوب اسے شفاف بنانے میں غیر معمولی کردار ادا کرتا ہے۔ زیر نظر کتاب میں بھی ان کی بحث جابجا تکنیکی اور فلسفیانہ نہج اختیار کر لیتی ہے۔ کتاب کے بنیادی موقف کا یہ تقاضہ بھی تھا۔ دوسرے خود نارنگ کے عمومی طرزِ نقد کے تناظر میں یہ کوئی انہونی چیز بھی نہیں ہے۔ وہ ہمیشہ ان مانوس و نامانوس متعلقات سے اپنے بنیادی تجسس کو زیادہ سے زیادہ وقیع گھنا اور شاید بھاری بھرکم بنانے کے لیے کوشاں رہتے ہیں جن سے انھیں اپنے ذہنی سفر میں کبھی نہ کبھی اور کسی نہ کسی موڑ پر سابقہ پڑا ہے۔ غالب ہے ہی ایسا شاعر جس کی گرہ کشائی ہمارے ذہنی عمل کا ایک مستقل وظیفہ ہے جس کے کہنے میں ہزار خاموشیاں پنہاں ہوتی ہیں اور زبانِ خاموش سے وہ سب کچھ کہہ جاتا ہے جنھیں لفظ ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ نارنگ نے ایک اعتبار سے 'شونیتا' کو مرکز میں رکھ کر اس پورے غالب کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے لیے آلِ احمد سرور نے بھی کبھی کمر باندھی تھی۔ نارنگ اپنے استدلال کے عمل میں کوئی کور کسر نہیں چھوڑتے اسی بنا پر ان کی گفتگو اکثر بحرِ طویل کی راہ لے لیتی ہے اور دیکھتے دیکھتے ایک ضخیم کتاب کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ممکن ہے انھوں نے غالب فہمی کے لیے ایک بلند کوش منصوبہ اس لیے بنایا ہو کہ تاحال غالب کو انھوں نے اپنا ذہنی مسئلہ نہیں بنایا تھا۔ اب بنایا ہے تو وہ ہر اور — اور — ہر چھور سے غالب کو جانچتے پرکھتے ہیں، اور غالب میں سے ایک نئے غالب کو برآمد کرتے ہیں۔

گوپی چند نارنگ کی تنقید محض میٹا تنقید کا نمائندہ نہیں ہے بلکہ اطلاقی تنقید ان کے مجموعی عملِ نقد کا ایک وقیع حصہ ہے۔ اطلاقی تنقید، میٹا تنقید کے مقابلے میں ایک دقت طلب عمل ہے۔ جو اس چیز کی مظہر بھی ہوتی ہے کہ تنقید نگار اپنے تصورات میں کس قدر واضح اور سنجیدہ ہے۔ یہ ضرور ہے کہ نارنگ اپنے اطلاق میں بہ یک وقت دلائل کی کئی جھرمٹ سے خلق کر دیتے ہیں کیونکہ تخلیقی فن پارہ اپنی ترکیب میں بین العلومی ہوتا ہے۔ اس لیے کوئی ایک نظریہ، کوئی ایک موقف، کوئی ایک تصور اور اس کا اطلاق اس کی پہلوداری پر حد قایم کرسکتا ہے۔ نارنگ تخلیقی ادب کی اس مابعدالطبیعیات کا بخوبی ادراک رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پریم چند، فیض احمد فیض، انتظار حسین، ساقی فاروقی، نظیر اکبرآبادی، جمیل الدین عالی، سریندر پرکاش، افتخار عارف کی متن فہمی میں وہ تنقید کے محض کسی ایک ماڈل پر قایم نہیں رہے۔ اصلاً یہی ردتشکیل کا وہ عمل ہے جس کا دوسرا نام گوپی چند نارنگ ہے۔

○

وارث علوی کی تنقید نگاری

سرکشی، صاف گوئی، بے باکی، شعلہ گفتاری وغیرہ وہ خصوصیتیں ہیں جن کے لیے اردو کی ننھی منی سی دنیا میں باقر مہدی خاصی شہرت رکھتے ہیں لیکن جدید نقادوں میں وارث علوی وہ تنہا نقاد ہیں جن کی تحریوں میں یہ چیزیں بدرجۂ اتم پائی جاتی ہیں۔ وہ مصلحتیں یا رواداریاں جو نقاد کو جابجا سمجھوتہ کرنے پر مجبور کریں تنقید کو ایک بے ضرر سی ذہنی مشق بنا دیتی ہیں وارث علوی کے لیے کوئی معنی نہیں رکھتیں۔ وارث علوی نے اپنے آپ کو محض ادب کی تنقید تک محدود نہیں رکھا بلکہ وہ ادب پر تنقید کرتے ہوئے تہذیب، سماج اور زندگی کی قدروں پر بھی تنقید کرتے ہیں۔ سماج میں فنکار کا منصب، تخلیقی عمل کی پیچیدگیاں اور ہم عصر تنقید کی تنقید وارث علوی کے محبوب موضوعات ہیں۔ ان سارے موضوعات پر وہ مناظراتی انداز میں بحث کرتے ہیں۔ ان کے یہاں 'جدیدیت اور روشن خیالی' اور 'کمٹ منٹ' کی بحث سے لے کر 'فکشن کی تنقید کا المیہ' تک پر مشتمل مضامین کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے جن میں انھوں نے ادب کے غیر ادبی معیار، عقیدے کے زوال، آدرش اور ہیئتی تعصبات اور تخلیقی اقدار وغیرہ سے ضروری اور غیر ضروری بحث کی ہے۔

اردو تنقید اور خصوصاً ہم عصر تنقید کی فکری بے مائیگی کا رونا تو سبھی روتے ہیں لیکن اس مسئلے سے تفصیلی بحث صرف وارث علوی نے کی ہے اور نام بہ نام مختلف نقادوں کا ذکر کرکے اور ان کے مضامین کا تجزیہ کرکے ہم عصر اردو تنقید کی سطحیت کو آشکار کیا ہے۔ انھوں نے ان معاشرتی، نفسیاتی اور مکتبی نقادوں کے خلاف پرزور صدائے احتجاج بلند کی ہے جو ادب کو فکری جولاں گاہ سمجھتے ہیں۔ یہ حضرات اشتراکیت، جدیدیت، وجودیت، میر، غالب، اقبال، غزل، نظم غرض کہ ہر موضوع پر ایک ہی ترنگ کے ساتھ لکھتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر لوگ دراصل نقاد ہوتے ہی نہیں۔ چوں کہ وارث علوی نے اس پس منظر میں بار بار کیتی اور وری تنقید کا ذکر کیا ہے اس لیے

ضروری سمجھتا ہوں کہ اس قسم کی تنقید کے بارے میں مختصراً کچھ عرض کر دوں۔ مکتبی یا درسی تنقید ان ادبی اصطلاحات میں سے ایک ہے جس کا استعمال تو کثرت سے ہوتا ہے لیکن جس کے صحیح مفہوم سے اکثر لوگ ناواقف ہیں۔

دراصل ہمارے یہاں ہر اس نقاد کو مکتبی نقاد کہہ دیا جاتا ہے جس کی تحریریں ہمارے نزدیک بے خبری اور سطحیت سے عبارت ہوں یا ہم جس سے کسی وجہ سے ناخوش ہوں۔ حقیقت ایسی نہیں ہے۔ تکنیکی اعتبار سے مکتبی تنقید کا اطلاق دو قسم کی تنقیدوں پر ہوتا ہے۔ ایک تو وہ تنقید جو پی ایچ ڈی یا ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کرنے کے لیے لکھی جاتی ہے۔ یہ تنقید دعویٰ تو اس بات کا کرتی ہے کہ یہ علم کے خزانے میں اضافہ کر رہی ہے لیکن دراصل اس قسم کی زیادہ تر تنقید کا دار و مدار پہلے سے موجود مواد کی از سرِ نو ترتیب پر ہوتا ہے۔ اس تنقید میں نئے مسائل کو اٹھانے یا پرانے مسائل کو نئے انداز میں چھیڑنے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

مکتبی تنقید کی دوسری قسم وہ ہے جس کے تحت مثنوی' قصیدہ، غزل اور دوسرے اصنافِ ادب پر ایسی کتابیں لکھی جاتی ہیں جو نصابِ تعلیم کی ضرورتوں کو پوری کر سکیں۔ علاوہ ازیں دونوں طرح کے نقاد سکۂ رائج الوقت قسم کے موضوعات پر بھی کچھ نہ کچھ لکھنا ضروری سمجھتے ہیں تا کہ وہ بھی تنقید کے کلچرل آرکسٹرا میں شامل ہو سکیں۔

وارث علوی نے ان لوگوں کے ساتھ ساتھ معاشرتی رشتوں والے نقادوں کے خلاف بھی احتجاج کیا ہے۔ یہ نقاد چند سیاسی اور سماجی آدرشوں کے غلام ہوتے ہیں اور ان کا بڑا مقصد یہ ہوتا ہے کہ فن کار سے اس کی قوتِ اور ذہنی آزادی چھین کر اسے چند آدرشوں، بنے بنائے فارمولوں اور مورخ (out-dated) اصولوں کی غلامی پر مجبور کر دیا جائے۔ سماجی اور معاشرتی رشتوں والے نقاد کلچر، ادب، زندگی، تہذیب اور صالح اقدار کے نام پر فن کار سے محض ایک مخصوص ڈھرّے پر چلتے رہنے کا تقاضہ کرتے ہیں۔ اس طرح ادب کے تعلق سے ان حضرات کا رویہ ادبی یا تنقیدی نہ رہ کر سیاسی بن جاتا ہے۔ بقول وارث:

> ''ہمارے نقادوں کے لیے بس اتنا کافی ہے کہ وہ ادیبوں کے سامنے سیاست کی فضیلت بیان کریں۔ فن کاروں کو بتائیں کہ کوئی بھی ادب سیاست سے بے بہرہ ہو کر بڑا ادب نہیں بن سکتا۔ سیاست اور زندگی کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اگر ادب نے سیاست کا دامن نہ پکڑا تو محض چولی بن کر رہ جائے گا۔''

غیر ادبی سطح پر ادب کا سیاست سے ناطہ جوڑنے کے خلاف وارث نے اپنے مختلف مضامین میں آواز اٹھائی ہے۔ اس سلسلے میں ان کے مضامین مثلاً 'ادب اور آدرشی وابستگی'، 'کمٹ منٹ کی بحث' اور 'ادب اور فاشزم' خصوصی طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ وارث علوی کا ایقان ہے کہ عقیدہ اور آدرشی وابستگی انسان کو قدامت پسند، کٹر حتیٰ کہ سفاک بنا دیتے ہیں۔ وابستگی انسان کے دماغ پر کلف لگا کر اسے سخت اور بے لچک بنا دیتی ہے۔ وابستہ فن کار ہر اس چیز کو بیک قلم رد کر دیتا ہے جو کسی بھی زاویے سے اس کے عقیدے کی نفی کرتی ہو۔ وابستگی آپ کو اس قابل ہی نہیں رکھتی کہ آپ دوسری چیزوں سے وابستہ اچھائیوں یا اہم قدروں کو دیکھ سکیں۔ وابستہ ادیب اپنے آپ کو محض چند مفروضات اور معتقدات میں محدود کر لیتا ہے اور اس ذہنی آزادی اور وسعتِ نگاہ سے محروم ہو جاتا ہے جو حقیقی فن کاروں کا حصہ ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وابستہ ادیب انسان کو فرد کی حیثیت سے نہ دیکھ پاتا ہے، نہ دیکھنے کی کوشش کرتا ہے، ایسے ادیبوں کے نزدیک افراد سماجی ٹائپ سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتے۔ چوں کہ وارث علوی وابستہ ادیبوں سے عموماً ترقی پسند ادیب مراد لیتے ہیں اور چوں کہ ترقی پسندوں کے یہاں مزدور، ایک خاص رومانوی حیثیت کا مالک، ٹائپ کردار رہا ہے اس لیے میں وارث کا یہ بیان نقل کرنا مناسب سمجھتا ہوں۔ ملاحظہ ہو:

> "جب آپ مزدور کو ایک انقلابی ٹائپ کے طور پر دیکھتے ہیں تو گویا آپ اس کی حقیقی زندگی کو نہیں دیکھ رہے ہیں جس کا اپنا ایک الگ وجود ہے۔ آپ کے افسانوں میں اب مزدور اپنی ٹانگوں پر حرکت نہیں کرتا بلکہ آپ کی آئیڈیولوجی کی بیساکھیوں کے سہارے چلتا ہے۔ اس کی شخصیت خصوصیات، اس کی ذات اور اس کے مزاج کے انفرادی پہلو، اس کی انسانی کمزوریاں اور انسانی تعلقات سے پیدا شدہ اس کے خاص انسانی اور ذاتی مسائل — ان سب چیزوں میں آپ کی دل چسپی ختم ہو جاتی ہے کیوں کہ آپ کی نظر میں وہ صرف ایک انقلابی ٹائپ ہے۔" (ادب اور آدرشی وابستگی)

برخلاف اس کے حقیقی فن کار کا انسانوں کے تعلق سے رویہ فرد کی انفرادی شخصیت کی اندرونی تہوں تک پہنچنے کی کوشش سے عبارت ہوتا ہے۔ ان تہوں میں پوشیدہ خزانوں تک ان لوگوں کی دسترس نہیں ہوتی جو محض فرد کے اوپری چھلکے سے مطمئن ہو جاتے ہیں۔

وارث علوی کے نزدیک ترقی پسندوں کے مقابلے میں منٹو حقیقی فن کار اس لیے ہے کہ وہ رنڈیوں اور بھڑ ووں تک کے کردار کو ٹائپ بنا کر پیش کرنے کے بجائے ان کے اندر جھانک کر دیکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اسی لیے "اس کی ہر کہانی انسان یا زندگی کے وژن کے کسی نہ کسی پہلو کی تجسیم ہوتی ہے۔"

وارث علوی کے خیال میں سیاسی بصیرت، انسان دوستی اور امن پسندی وغیرہ آپ کو بہتر شہری بلکہ بہتر انسان تک بننے میں مدد دیتے ہیں لیکن محض ان چیزوں کے بل بوتے پر کوئی بہتر فن کار نہیں بن سکتا۔ فن کار بننے کے لیے زندگی کو اس کے ہر روپ اور ہر رنگ میں دیکھنا اور قبول کرنا پڑتا ہے چوں کہ بقول وارث، ترقی پسندوں نے زندگی کے مختلف پہلوؤں کو دیکھنے اور انھیں اندر باہر سے کھنگالنے کی کبھی کوشش ہی نہیں کی اس لیے ان کے ادب اور تنقید میں یکسانیت اور سطحیت کا پیدا ہو جانا ایک ناگزیری بات تھی۔ وارث کے نزدیک ترقی پسند نقادوں کا رویہ ابدی نہ رہ کر صحافتی اور نمائشی رہا ہے۔ یہ لوگ بار بار عصری آگہی کا ذکر تو کرتے ہیں لیکن ان کی تحریروں میں بیسویں صدی کے تہذیبی، معاشی، سیاسی اور ثقافتی مسائل کا کوئی ذکر تک نہیں ملتا۔

میں سمجھتا ہوں کہ عصری آگہی دراصل ایک ایسا اشتہاری نسخہ ہے جو عصری شاعری سے ناواقفیت اور اس سے لطف اندوز ہونے کی صلاحیت کی کمی کو چھپا لیتا ہے۔ ہم ان تمام اشیا اور عوامل کو عصری آگہی کا نام دیتے ہیں جو ہمارے لیے اکثر ناقابلِ فہم اور ناقابلِ تجزیہ ہوتے ہیں۔ ادب کے لیے یہ قطعاً ضروری نہیں کہ وہ کسی مخصوص زمانے میں ہونے والے تمام چھوٹے بڑے واقعات وحادثات کا آئینہ بن جائے۔ اس سے کوئی انکار نہیں کرتا کہ ادب کا موضوع زندگی ہے لیکن زندگی اور ادب کا رشتہ اتنا سلیس اور صاف نہیں ہے جتنا بہت سے لوگ سمجھتے ہیں۔ کسی زمانے کے لوگوں کی روزمرہ زندگی کی حرکات وسکنات پر سرسری تبصرہ بھی اپنے اندر عصری آگہی رکھتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس قسم کا ہر تبصرہ ادب اور فن کے زمرہ میں بھی داخل ہو۔ عصری آگہی اور زندگی کی صالح قدروں کے نام پر ادب اور فن کی سالمیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر دینے والے تنقیدی رویے کے خلاف وارث علوی نے نہ صرف لکھا ہے بلکہ ایک طرح سے جہاد کیا ہے۔

انھوں نے یہ بات بار بار اور بہ اصرار کہی ہے کہ بیش تر ہم عصر نقاد جن میں ممتاز حسین اور

محمد حسن سے لے کر کرامت علی کرامت تک شامل ہیں تنقید کی آڑ میں، عالم و فاضل، رہبر، مجاہد، مبلغ اور خطیب کا کردار ادا کرتے ہیں۔ یہ لوگ بڑے فن کاروں مثلاً میر، غالب اور اقبال وغیرہ کی نگارشات سے یوں دست بہ گریباں نہیں ہوتے کہ انھیں اپنی شخصیت کا جز بنالیں۔ اس طرح نقاد اور فن کے درمیان ہمہ وقت ایک خلیج سی حائل رہتی ہے۔ اپنی فنی اور تنقیدی خامیوں کو چھپانے کے لیے یہ لوگ فلسفہ، نفسیات اور اقتصادیات وغیرہ کا سہارا لینے پر مجبور ہوتے ہیں حالانکہ ان علوم پر بھی ان حضرات کو قدرت اور دسترس نہیں ہوتی۔ نتیجتاً اس قسم کی تنقید تجزیاتی نہ ہو کر چند کلیشیز اور فارمولوں کا شکار ہو کر رہ جاتی ہے۔ چوں کہ اس قسم کے معاشرتی نقاد، ادیب اور شاعر کو کبھی بھی اس کے فن کے توسط سے نہیں جانچتے اس لیے ان کے محبوب شاعر اور ادیب وہی ہوتے ہیں جو ان کے بنائے ہوئے ادبی منصوبوں پر صدق دل سے عمل کرتے رہیں۔ اگر کوئی ادیب یا شاعر ان کے بنائے ہوئے راستوں سے ذرا بھی ہٹ کر چلنے کی کوشش کرتا ہے تو نقاد حضرات ایسے ادیب یا شاعر کا نام فوراً ہی اپنی فہرست سے خارج کر دیتے ہیں۔ اپنے مضمون 'جدیدیت کے بڑے بھائی لوگ' میں ایک جگہ وارث علوی نے ایسے نقادوں کا مہاتما گاندھی سے موازنہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

> ''گاندھی جی جیسا آدمی ہر فیصلہ اپنی اندرونی آواز کے ذریعے کرتا ہے۔ یہ وہی آواز ہوتی ہے جو ایک زبردست اخلاقی کش مکش سے گزرنے کے بعد آدمی کو سنائی دیتی ہے۔ یہ مصلحت اندیشی اور ڈپلومیسی کی آواز نہیں ہوتی۔''

افسوس کہ احتشام صاحب ہمارے درمیان نہیں رہے ورنہ وہ اپنے مضمون 'اردو ادب اور مہاتما گاندھی' پر نظر ثانی کرتے ہوئے یقیناً وارث علوی کے زریں خیالات سے فائدہ اٹھاتے۔ وارث علوی کے تنقیدی طریق کار کی یہ ایک بنیادی خرابی ہے کہ وہ ایک موضوع پر لکھتے ہوئے ہزار قسم کی دوسری چیزوں اور مختلف النوع لوگوں کا ذکر کرتے ہیں جن کا نہ تو تنقید سے کوئی تعلق ہوتا ہے اور نہ ہی نفسِ مضمون سے۔ پھر ان کے فیصلے بھی زیادہ تر دو ٹوک اور جذباتی قسم کے ہوتے ہیں۔ مثلاً انھوں نے گاندھی جی کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس کا نہ تو ادبی تنقید سے کوئی تعلق ہے اور نہ ہی امر واقعہ ہے۔ digression سے قطع نظر، اس مضمون میں وارث نے بعض اہم سوالات بھی اٹھائے ہیں، مثلاً یہ کہ آج کے جمہوری عہد میں مذہبی اور روحانی اقدار کی کیا اہمیت ہے؟ کیا ہمارے جذباتی اور روحانی مسائل وہی ہیں جو پچھلی نسل کے تھے؟ اور یہ کہ

آج کے فن کار کو کسی روحانی عقیدے یا ڈسپلن کی ضرورت ہے بھی یا نہیں؟

ظاہر ہے کہ وارث علوی فن اور فن کار کی آزادی کے قائل ہیں لیکن ایسی آزادی نہیں جو انارکی کی نعم البدل ہو۔ (اس سلسلے میں وارث نے باقر مہدی کے خیالات سے کوئی بحث نہیں کی)۔ وہ فن کے جمالیاتی ڈسپلن پر زیادہ زور دیتے ہیں، یہیں سے فن برائے فن کا قضیہ بھی شروع ہوتا ہے۔ وارث علوی، فن برائے فن کے قائل نہیں ہیں اور اسے کم و بیش ایک بے معنی اصطلاح سمجھتے ہیں، حالاں کہ میرے نزدیک ان کے زیادہ تر مضامین میں یہی نظریہ زیریں لہر کی صورت دوڑتا پھرتا محسوس ہوتا ہے۔ بات یہ ہے کہ گزشتہ تین چار دہائیوں میں 'فن برائے فن' کی ایسی مٹی پلید کی گئی ہے اور اسے کچھ اس طرح ایک سماج دشمن نظریے کے طور پر پیش کیا جاتا رہا ہے کہ اب جدید نقاد بھی اس اصطلاح کے نام سے کان پکڑتے ہیں۔ اس سلسلے میں مناسب سمجھتا ہوں کہ ای ایم فورسٹر کا ایک اہم اقتباس نقل کردوں۔ فورسٹر اپنے مضمون "The Challenge of our Time میں لکھتا ہے:

''فن برائے فن کی اصطلاح کو لوگ اتنے احمقانہ انداز میں استعمال کرتے رہے ہیں کہ اب اس کا ذکر طنز و تمسخر سے کیا جانے لگا ہے۔ حقیقت تو یہ ہے کہ یہ ایک نہایت ہی قیمتی اور بلیغ اصطلاح ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن ایک آزاد اور خود مکتفی توافق (harmony) ہے۔ فن ایک گراں بہا قدر ہے۔ اس لیے نہیں کہ اس کا مقصد لوگوں کی تربیت کرنا ہے (حالاں کہ ایسا بھی ہوسکتا ہے) (اس لیے بھی نہیں کہ یہ کوئی فرحت بخش نیا تفریحی شے ہے) حالاں کہ یہ بھی ممکن ہے۔ اس لیے نہیں کہ ہر شخص فن سے لطف اندوز ہوسکتا ہے، (کیوں کہ فن سے ہر شخص لطف اندوز نہیں ہوسکتا)[1] اس لیے بھی نہیں کہ اس کا تعلق حسن سے ہے۔ فن اس لیے ایک گراں بہا شے ہے کہ یہ اس بے ترتیب، غیر منظم اور افراتفری سے بھرپور کرۂ ارض پر ایسی چھوٹی دنیا ئیں تخلیق کرتا ہے جن میں ایک طرح کی داخلی ہم آہنگی اور وحدت ملتی ہے۔ یہ فن کے تقدس کا احساس ہی تھا جس نے انسان کو ازلی تاریکی سے باہر نکالا اور اسے دوسرے جانوروں سے ممیز کیا۔ کوئی وجہ نہیں کہ ہم عصر تاریک سماج میں

---

[1] تمام قوسین خود ای ایم فورسٹر کے ہیں۔

ہم اس نظریے کی توقیر نہ کریں یا اسے نہ برتیں۔"

اب یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ فن برائے فن والے نظریے کا مطلب قطعاً یہ نہیں کہ فن کار گرد و پیش کے ماحول سے بے تعلق یا بے نیاز ہو جائے یا وہ زندگی کی سچائیوں سے منہ موڑ لے۔ اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ شعر و فن کو بھی ایک آزاد اور خود مختار رو سمجھی تسلیم کیا جائے۔ جیسا کہ اوپر کے اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ فن ایک Finished Product کی شکل میں مدرس بھی ہو سکتا ہے، مفرح بھی ہو سکتا ہے اور مصلح بھی لیکن اگر فن کی تخلیق ہی ان مقاصد کو سامنے رکھ کر کی جائے تو وہ فن نہ رہ کر محض پروپیگنڈہ بن جائے گا۔ بقول وارث:

> "پروپیگنڈہ لٹریچر پر تنقید نہیں لکھی جا سکتی، اس کا بھی صرف پروپیگنڈہ کیا جا سکتا ہے۔ ترقی پسند تنقید ترقی پسند ادب کی تنقید نہیں صرف پروپگنڈہ ہے۔ پروپیگنڈہ آرٹ نہیں محض کرافٹ ہے۔ پروپیگنڈہ تخلیق کا تخیلی استعمال نہیں کرتا، محض چابک دستانہ استعمال کرتا ہے، پروپیگنڈہ کا تعلق پرکاری اور ہوشیاری سے ہے، آرٹ کا تعلق سادگی اور دردمندی سے ہے۔"[1]
>
> (ادب اور فاشزم)

میں پورے کے پورے ترقی پسند ادب کو پروپیگنڈہ کہہ کر ٹال دینے کے حق میں نہیں ہوں اور نہ ہی اس خیال سے متفق ہوں۔ البتہ میرے نزدیک خود ترقی پسندوں نے اپنے ادب کے ساتھ پورا انصاف نہیں کیا۔ یعنی یہ کہ ترقی پسند نقاد، ترقی پسند ادب کی ادبی اور فنی قدر و قیمت اجاگر کرنے کے بجائے محض اس کی سماجی اور سیاسی افادیت پر زور دیتے رہے۔ بقول وارث علوی، ترقی پسند ادب پر جو تھوڑی بہت حقیقی تنقید لکھی گئی وہ بھی زیادہ تر جدید نقادوں نے ہی لکھی ہے۔ اسی طرح وارث علوی کا یہ خیال بھی بالکل صحیح ہے کہ وہ ادیب اور شاعر جن کے نزدیک ان کے مخصوص نظریے اور عقیدے کے علاوہ سارے دوسرے نظریے نہ صرف ہیچ بلکہ قابل نفرت ٹھہرے دھیرے دھیرے فاشزم کا شکار ہو گئے۔ ان لوگوں نے ان تمام فن کاروں کو جو پورے

1۔ اس مضمون کے سلسلے میں باقر مہدی کا یہ کہنا کہ اس کی اشاعت کی وجہ سے 'غبار خاطر' (اورنگ آباد، دکن) بند کر دیا گیا تھا میرے نزدیک myth بنانے کی ایک غیر ضروری کوشش ہے۔ یہ مضمون غبار خاطر کے دوسرے شمارے (جنوری 1975 میں شائع ہوا تھا۔ اگست 1975 میں غبار خاطر کا تیسرا شمارہ، اور پھر کافی عرصے بعد چوتھا شمارہ بھی شائع ہوا۔ یعنی یہ کہ پرچہ بند ہونے کے اسباب کچھ اور ہی ہوں گے۔ (ف ج)

طرح ان کے ہم خیال نہیں تھے، سماج دشمن اور قابل نفرت ٹھہرایا۔ یوں اگر ہم ادب اور دیگر فنون کی تاریخ پر ایک سرسری نگاہ بھی ڈالیں تو معلوم ہو جائے گا کہ سیاست دانوں اور سائنس دانوں کے مقابلے میں ہمیشہ ہی فن کاروں کا زندگی اور انسانیت سے زیادہ گہرا، ہمدردانہ اور پر خلوص رشتہ ہوتا ہے۔ خطرناک سے خطرناک 'سماج دشمن' اور 'زوال آمادہ' فن کار نے انسانیت کے ساتھ وہ سلوک نہیں کیا جو گزشتہ نصف صدی میں غیر کمیونسٹ اور کمیونسٹ دونوں طرح کے سیاست دانوں ور سائنس دانوں نے کیا ہے۔ ترقی پسند نقاد سماج سدھار اور انسانیت کی حفاظت کی ساری ذمہ داری فن کار پر رکھتے ہیں۔ حقیقی مجرموں سے جواب طلب نہیں کرتے اور اگر کرتے بھی ہیں، تو صرف ایک بلاک سے، دوسرے کی مدح سرائی کے نت نئے بہانے ڈھونڈے جاتے ہیں۔

اگر مجموعی حیثیت سے دیکھا جائے تو مختلف قسم کے ماہرین میں فن کار ہی ایسا تنہا ماہر ہوتا ہے جو حکومتِ وقت کے گندے مقاصد کے حصول میں ہاتھ نہیں بٹاتا۔ اسی لیے حکومتیں، خواہ وہ کسی قسم کی ہوں، عام طور پر فن کاروں کو ہمیشہ شک کی نظر سے دیکھتی ہیں اور طرح طرح سے فن کار کو احساسِ جرم میں مبتلا کر کے اس کے فن کو بے ضرر بنانے کی کوشش کرتی ہیں۔

وارث علوی نے اپنے مضمون 'کٹ حجتی کی بحث' میں اِن مسائل سے مفصل اور بلیغ بحث کی ہے۔ جدید دنیا کے بحران اور فن کار کے رویے سے بحث کرتے ہوئے وارث کہتے ہیں:

> ''کیا امریکہ کیا روس اور کیا چین میں، سائنس داں ایک سے ایک بڑا بم بنانے پر تلے ہوئے ہیں، جب کہ پوری دنیا بم خانہ بنی ہوئی ہے۔ اس وقت بھی بے چارہ ایک شاعر ہے جسے اتنی اجازت نہیں کہ اپنے غم خانے میں بیٹھا بم کی بجائے دوسری گولائیوں پر نظر کر سکے۔''

ممکن ہے کہ کچھ لوگ شاعر کے اِس رویے میں 'فراریت' کے فلسفے کی تلاش کریں مگر درحقیقت یہ اس باغی کا رویہ ہے جو ظلم اور بد دیانتی کے خلاف کسی نہ کسی طرح اپنے شدید ردِ عمل کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ یہی بغاوت اسے تخلیقی انفرادیت عطا کرتی ہے۔ جیسا کہ عرض کر چکا ہوں، فن کار کا منصب، مثالی نقاد کا کردار اور تخلیقی عمل کی پیچیدگیاں وہ چند خصوصی مضامین ہیں جن پر وارث علوی نے بار بار اظہار خیال کیا ہے اور اتنا لکھا ہے کہ اب ان کے مضامین over dose معلوم ہونے لگے ہیں۔

وارث کا خیال ہے کہ:

''تخلیق کا عمل نہایت ہی پیچیدہ عمل ہے۔ فن کار کا ہر روز مرہ کا تجربہ اس کے فن کا موضوع نہیں بنتا۔''

ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ صبح سے شام تک فنکار چھوٹے بڑے، اہم، غیر اہم، ذاتی، غیر ذاتی تجربات سے دوچار ہوتا رہتا ہے۔ کوئی تجربہ جب تک فن کار کی اندرونی شخصیت سے پوری طرح ہم آہنگ نہ ہو جائے وہ کامیابی کے ساتھ فن کا موضوع نہیں بن سکتا۔ کھلے دل و دماغ کا مالک فن کار ہی بیک وقت مختلف اور متضاد قسم کے تجربات کو قبول کرنے کی اہلیت رکھتا ہے۔ اس سلسلے میں وارث علوی شمس الرحمن فاروقی کے اس خیال سے متفق نہیں ہیں کہ موضوعات کی بنیاد پر کسی شاعر کی عظمت کا فیصلہ نہیں ہو سکتا۔ وارث کا خیال ہے کہ بڑے تجربات ہی بڑے موضوعات کو جنم دیتے ہیں اور یہ کہ ''ادب میں بڑے اور چھوٹے شاعر کا فرق محض زبان اور انداز بیان کا فرق نہیں ہوتا'' البتہ یہ ضرور ہے ''بڑے تجربے کے اظہار کے لیے فنی لوازمات بھی بڑے ہی پیمانے پر استعمال کرتے ہیں۔ بڑا فن کار انسانی وجود اور کائنات کے آفاقی مسائل سے ٹکراتا ہے اور چھوٹا فن کار اپنے ہی زمانے کے سیاسی اور سماجی لہروں پر ہچکولے کھاتا رہتا ہے۔'' (قافیہ تنگ اور زمین سنگلاخ)

جن لوگوں نے وارث علوی کے مضامین پڑھے ہیں انھیں معلوم ہوگا کہ بڑے اور چھوٹے ادب اور انسانی وجود، فن کار کے منصب وغیرہ کے تعلق سے وہ ٹی ایس ایلیٹ کے اقوال کو عموماً صحیح بخاری شریف والے انداز میں نقل کرتے ہیں۔ ایک مضمون میں انھوں نے بڑی مشکل سے ایلیٹ کے اس خیال سے اختلاف کیا تھا کہ ادب میں عیسائیت کا استعمال، عیسائی عقیدے کو اپنائے بغیر بھی ممکن ہے۔ مگر پھر انھوں نے اپنے ایک اور مضمون میں فن کار کے منصب سے بحث کرتے ہوئے ایلیٹ کے اس خیال کی خود ہی وضاحت کر دی ہے۔ لکھتے ہیں:

''مصلوب مسیح ہی کی طرح فن کار بھی انسانیت کا دکھ جھیلتا ہے اور زندگی کے بنیادی المیوں سے واقف ہے... صلیب دردمندی، کرب و کفارہ کی علامت ہے، مسیح کی پوری زندگی خود کو اسی علامت میں بدلنے کا عمل تھی... معنی تو خود اس کی ذات تھی، اسے صرف ہیئت کی تلاش تھی جو اس معنی کی تجسیم کر سکے... صلیب عصائے رہبری، نیز خطابت اور دستار فضیلت سے بہت بڑی علامت ہے۔''

ایلیٹ اور آڈن وارث علوی کی دو بڑی کمزوریاں ہیں۔ ایلیٹ سے ان کی شدید محبت تو بیماری کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔ ان کے مضامین جا و بے جا حوالوں سے بھرے ہوئے ہیں۔

تنقید لکھتے ہوئے عقائد کو بالائے طاق رکھنے کا فن سیکھنا ہو تو ایلیٹ سے سیکھیے، مذہب اور تصوف کو ادب میں روحانی کش مکش اور فراق و وصال کی بنیاد بنانا ہو تو ایلیٹ سے رجوع کیجیے، تنقید میں فلسفے کو سلیقے سے برتنے کا انداز درکار ہو تو بریڈلے پر ایلیٹ کا مضمون پڑھیے۔ نثر میں کلاسیکی نکھار اور نظم و ضبط کی تلاش ہو تو ایلیٹ سے سبق لیجیے۔ تنقید میں نظریہ سازی کے خطرات سے آگاہ ہونا ہو تو ایلیٹ کا دروازہ کھٹ کھٹائیے، غرض کہ ان کے نزدیک علم و ادب کا کوئی ایسا مرض نہیں ہے جس کا علاج ایلیٹ کے پاس نہ ہو۔ نہ صرف علم و ادب بلکہ عمومی سطح پر اور بالکل غیر ضروری طور پر انھوں نے ایلیٹ کا مقابلہ و موازنہ مارکس سے کرتے ہوئے یہ تک لکھ دیا ہے کہ ایلیٹ کا اثر کچھ نہیں تو آدھی دنیا پر ہے۔ اگر اس طرح کا موازنہ ضروری ہی ٹھہرا تو پھر یہ کہا جا سکتا ہے کہ مارکس کا اثر ساری دنیا پر پڑا ہے۔ ایلیٹ نے صرف ادب کو متاثر کیا ہے جب کہ مارکس زندگی کے مختلف شعبوں پر اثر انداز ہوا ہے۔ ایلیٹ نے کسی بھی سطح پر سیاست کو متاثر نہیں کیا جب کہ ادب میں مارکسی جمالیات کی پوری تاریخ موجود ہے۔ اس میں مجھے کوئی شک نہیں کہ ایلیٹ ہمارے زمانے کا سب سے بڑا ادبی نقاد ہے لیکن وارث علوی سے (جن کا مطالعہ ہی وسیع نہیں ہے بلکہ جو اپنے مطالعے کی وسعت کا بیان اور بکھان بھی بڑے شوق سے کرتے ہیں) یہ توقع نہیں کی جاتی کہ وہ ادب کے دسترخوان پر ایلیٹ کے بغیر لقمہ ہی نہ توڑیں اور ایلیٹ کو چٹنی کی طرح استعمال کریں۔ میں یہ تسلیم نہیں کروں گا کہ ایلیٹ کا وارث جیسا طالب علم ایلیٹ کی کمزوریوں سے ناواقف ہے یا اس نے ایلیٹ پر مختلف مشاہیر مثلاً لارنس اسپنڈر، کارل شپیرو (Karl Shapiro)، ریِن سم، ونٹرز، ایف آر لیوس، پروفیسر ٹلیارڈ (Tillyard) اور اے الوارز وغیرہ کی تنقید نہ پڑھی ہو۔ میں اور خود رابرٹ لینڈ (Robert Lynd) اور اس کے ساتھیوں کی اس قسم کی تنقید کو کہ ایلیٹ نقاد کم اور گورکن زیادہ تھا، متعصب ذہن کی پیداوار سمجھتا ہوں لیکن لیوس کا شمار تو نہ صرف اہم ترین نقادوں میں بلکہ ایلیٹ کے مداحوں میں ہوتا ہے۔ لیوس کے خیال میں ایلیٹ کے منفی رویے کی شہادتیں اس کی تنقید میں بہ کثرت مل جاتی ہیں۔ یہ منفی رویہ جو خوف، بے زاری اور عدم قبولیت (rejection) سے عبارت ہے، ایلیٹ کے یہاں جا بجا تناقض گوئی (self contradiction) پیدا کر دیتا ہے۔ لیوس ایلیٹ کے اس رویے کو اس کی ذہانت

ایک شکست سے تعبیر کرتا ہے۔ الوارز کو ایلیٹ کی تنقید میں جذباتی وسعتوں (emotional ranges) کی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ اسے یہ بھی شکایت ہے کہ ایلیٹ کے یہاں زندگی کا وہ مکمل وژن نہیں ہے جو شیکسپیئر کے یہاں ملتا ہے۔

یہ سب کچھ لکھنے کا مقصد ایلیٹ کی تنقیدی اہمیت کو کسی بھی طرح کم کرنا نہیں ہے، بلکہ صرف یہ جتانا ہے کہ اس کی طرف وارث علوی کا رویہ نقاد کا رویہ نہ ہو کر محض معتقد کا رویہ ہے۔ اس نکتے کی وضاحت کی ضرورت بھی اس لیے پڑی کہ وارث علوی دوسرے نقادوں کے یہاں پائے جانے والے مریدانہ رویے کو قطعاً برداشت نہیں کر پاتے۔ شاید یہ ایلیٹ کا ہی اثر ہے کہ وارث علوی جن تنقیدی اصولوں کا پرچار کرتے ہیں یا جن پر زور دیتے ہیں انھیں بسا اوقات خود اپنے مضامین میں نبھا نہیں پاتے۔ اس کی وجہ میرے نزدیک یہ ہے کہ وہ مناظراتی انداز سے محض کام لینے کے بجائے اسے اکثر تجزیاتی انداز پر غالب ہو جانے دیتے ہیں۔ یقیناً ہمیشہ اور ہر جگہ ایسا نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر آل احمد سرور کی تنقید نگاری پر ان کا ایک مضمون ان کے ایسے مضامین میں ہے جن میں انھوں نے خالص ادبی تنقید پر مناظرہ کو غالب نہیں ہونے دیا۔ اس مضمون میں انھوں نے سرور صاحب کے معتقدوں، شاگردوں اور چاہنے والوں کا دل دکھا کر بھی سرور صاحب کی تنقید کی کمزوریوں کی صحیح نشان دہی کی ہے۔ یہ بات اس لیے کہہ رہا ہوں کہ قدیم و جدید سے قطع نظر، اردو کے شاعر و ادیب تنقید کو اس کے حقیقی تناظر میں دیکھنے کے عادی نہیں ہیں۔ ہم جن لوگوں کی تحریروں کو پسند کرتے ہیں یا جن کے قریب ہوتے ہیں ان کے بارے میں ایک لفظ بھی لکھنا، کہنا یا سننا پسند نہیں کرتے۔ مجھے اس سلسلے میں وارث علوی کا رجحان خاصا معروضی لگتا ہے۔ تا حال اس سلسلے میں صرف باقر مہدی کو استثنائی حیثیت حاصل ہے، لیکن وارث علوی بڑے unpredictable نقاد ہیں۔ کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ ان کا رخشِ قلم کب اور کس کو روند ڈالے گا۔

شمس الرحمٰن پر انھوں نے اپنے پہلے مضمون میں ان کی جی کھول کر تعریف ہی نہیں کی تھی بلکہ انھیں 'عظیم نقاد' کی کرسی بھی عطا کی تھی، لیکن اپنے دوسرا اور حالیہ مضمون 'فکشن کی تنقید کا المیہ' میں انھوں نے فکشن کے تعلق سے فاروقی کے خیالات سے اختلاف کرنے اور ان کی تنقیدی نظر کو سطحی کہنے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ آگے بڑھ کر فاروقی کی شخصیت، ان کی وضع قطع، لباس اور پیشے یا پیشہ ورانہ رتبے پر بھی سخت وار کیے ہیں۔

اس جملۂ معترضہ سے قطع نظر میں اپنی اس بات کو دہرادوں کہ عام طور پر وارث علوی اپنی بہت ساری کمزوریوں کے باوجود ایک طرفہ تنقید نہیں کرتے۔ چنانچہ سرور صاحب والے مضمون میں جہاں انھوں نے سرور صاحب کی تحریروں کو سراہا ہے وہیں ان کی کمزوریوں کی بھی نشاندہی کی ہے اگر چہ کہ کمزوریوں کی نشاندہی کا پلہ کچھ زیادہ بھاری ہو گیا ہے۔ وارث علوی کو سرور سے دو خاص شکایتیں ہیں:

(الف) یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سرور کے اعلیٰ تنقیدی مضامین بھی اس شتر گربگی، عمومی بیانات، پیش پا افتادہ رایوں اور سطحی مشاہدات سے پاک دامن نہیں ہوتے جو رسمی مضامین میں تو چل جاتے ہیں لیکن سنجیدہ تنقیدی مطالعوں میں ناقابل برداشت معلوم ہوتے ہیں۔"

(ب) سرور کی سب سے بڑی کمزوری ان کا، شاعرانہ رنگین اور شوخ اسلوب ہے۔

اب جن لوگوں نے بھی وارث علوی کے مضامین پڑھے ہیں وہ مجھ سے اتفاق کریں گے یہ دونوں کمزوریاں خود وارث کے یہاں بدرجۂ اتم موجود ہیں، ان کے اکثر مضامین میں مختلف چیزوں اور خصوصاً فن کار، نقاد اور ادب عالیہ کے متعلق طویل، سطحی اور غیر تجزیاتی بیانات ملتے ہیں۔ مثال کے طور پر دو ایک اقتباسات ملاحظہ ہوں:

(1) "فن کار کا تخیل تو اس گوشۂ بساط میں گل کھلاتا ہے، جہاں بزم نشاط برہم ہو۔ نہ گلی کوچوں کی کہانی کہتا ہے جن کے سقف و بام کی رعنائیوں سے واقف ہوں۔ ان مانوس چلمنوں کا بیان کرتا ہے جو آنچل، پیرہن یا رخسار کی آنچ سے رنگین ہوتے ہیں۔ فن کار مانوس فضاؤں میں جیتا ہے، وجود کے لمس کو اپنی برہنہ کھال پر محسوس کرتا ہے، اشیا پر حواس کی کمند پھینکتا ہے۔ مظاہر فطرت کے حسن کا چشم حیراں سے تماشہ کرتا ہے، غیر مانوس اور غیر شخصی فضا میں وہ بے قرار روح کی مانند بھٹکتا ہے۔"
(ادب اور فاشزم)

(2) "فنکار تو اس دھرتی کی مانند ہے جو شوریدہ سر ندیوں، گنگناتے چشموں، گندی نالیوں اور خون کے دھاروں کو جذب کرتی ہے۔ وہ اس تناور درخت کی مانند ہے جس میں چڑیاں چہچہاتی ہیں، سانپ پھنکارتا ہے اور گدھ کچے گوشت کے بوٹی نوچتا ہے۔" (تیسرے درجے کا مسافر)

(3) ''فن کار رقت، جذباتیت اور رومانی حزن سے بلند ہو کر رحم اور خوف کے بڑے جذبات سے آنکھیں چار کرتا ہے۔ مقدر کی ستم ظریفی کا جواب اس کے پاس بے پناہ دردمندی کے سوا کچھ نہیں ہوتا۔ وہ جانتا ہے کہ انسان ان دیکھی قوتوں کے ہاتھ میں ایک کھلونا ہے۔ یہ علم اسے مقدر کا حلیف بناتا ہے لیکن دردمندی اسے انسان کا ساتھی اور مقدر کا حریف بناتی ہے۔ بے نیاز، خاموش کٹھور کائنات کے مقابلہ میں اس کے پاس ہے کیا، سوائے اس قطرۂ خوں کے جو اس کی دردمند آنکھوں سے گرا ہے اور اس قطرہ میں بڑے طوفان پنہاں ہیں۔'' (آخر شب کے ہم سفر)

مندرجۂ بالا تینوں اقتباسات بنیادی طور پر فن کار اور تخلیقی عمل کے بارے میں ہیں۔ پہلے دو اقتباسات وارث کے پرانے مضامین سے ہیں اور نہ صرف عمومی بیانات بلکہ ایسی تشبیہوں اور ایسے استعاروں سے بوجھل ہیں جن سے معنیاتی سطح میں کوئی بلندی یا گہرائی نہیں آتی۔ یہ وہی اسلوب ہے جس کے لیے وہ سرور صاحب کو مورد الزام ٹھہراتے ہیں۔

تیسرا اقتباس قرۃ العین حیدر کے ناول پر ان کے ایک نئے مضمون سے لیا گیا ہے۔ اس میں وارث نے فن کار کے منصب اور اس کے تخلیقی کردار کے بارے میں نسبتاً زیادہ ٹھوس اور حقیقت پر مبنی باتیں کہی ہیں۔ اس طرح یہ ایک خوش آئند بات ہے کہ وارث علوی کم از کم اپنی ایک کمزوری پر قابو پانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ تنقید میں غپ شپ کرنے کی ان کی پرانی عادت ابھی تک ویسی کی ویسی ہی بنی ہوئی ہے۔ اگر کسی مضمون میں لفظ bully آ گیا تو پھر ڈیڑھ دو صفحے صرف اس لفظ کی تشریح کرنے کے لیے درکار ہوتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے نہ جانے کتنے صفحات 'بور' اور 'موقع پرست' جیسی معمولی اور غیر اہم اصطلاحات کی افہام و تفہیم پر خرچ کر دیے ہیں۔

مندرجہ بالا اقتباس وارث علوی کی دو کمزوریوں یعنی عمومی بیانات اور رنگین اسلوب کے علاوہ جس تیسری کمزوری کی نشان دہی کرتے ہیں وہ ہے ان کے مضامین میں بعض خیالات اور نکات کا تواتر یعنی repetition۔

چوں کہ ذکر تنقید کا ہو رہا ہے اس لیے اگر اسی ایک موضوع پر مختلف مضامین میں بکھرے ہوئے ان کے خیالات کے چند نمونے یکجا کر دیے جائیں تو تواتر کے سلسلے میں میری بات کا ثبوت بھی مل جائے گا اور تنقید کے متعلق وارث علوی کے یہاں موجود فکری تضاد کا بھی تھوڑا

بحث انداز ہو جائے گا۔ ملاحظہ ہو:

(1) نقاد کا کام قارئین کے ذہنی تحفظات کو توڑنا اور ان کے ذوق کی تربیت کرنا ہے۔ جن فن پاروں کے متعلق قارئین کا علم ناقص ہے ان کے بارے میں صحیح علم عطا کرنا ہے جن مسائل پر قارئین اپنی سماجی اور کاروباری مصروفیتوں کی بنا پر سوچنے کی اہلیت اور فرصت پیدا نہیں کر سکتے ان مسائل پر سوچ بچار کر کے انھیں بصیرت بخشے۔

(2) تنقید وہی بڑی ہوتی ہے جو فن پاروں کی دنیا میں نقاد کے ذہنی سفر کی داستان ہوتی ہے۔ یہاں پر تنقید محض ایک رابطہ نہیں ہوتا بلکہ خود ایک آزاد شخصیت اختیار کر لیتا ہے۔

(3) بڑی تنقید ہمیشہ متجسس، حیرت زدہ اور سوچتے ہوئے قاری کے ذہن کا عکس ہوتی ہے۔

(4) تنقید بہر حال ایک علم ہے اور اس کا نصب العین ہی یہ رہا ہے کہ وہ سائنس کی قطعیت کو پہنچے۔

(5) بڑے نقاد کا زہرہ بھی بڑا ہوتا ہے۔ وہ ہر طرح کے فن کار کو پڑھتا ہے اور ہر فنکار کے متعلق اس کے پاس کہنے کو کچھ ہوتا ہے۔ فن کار کسی بھی مدرسہ فکر، کسی بھی رجحان سے تعلق رکھتا ہو اگر وہ بڑا، اہم یا منفرد فن کار ہے تو نقاد کو اس میں دل چسپی ہوتی ہے۔ فن کار کا فن نقاد کے عقائد اور ادبی مزاج کے خلاف کیوں نہ ہو تو نقاد فن کار کے ساتھ پورا انصاف کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

(6) نقاد کے لیے ضرورت نقطۂ نظر یا نظریے کی نہیں ہوتی صرف ایک کردار کی ہوتی ہے، جیسا اس کا کردار ہوگا، اس کی تنقید، اس کا لب و لہجہ، اس کا اسلوب، اسی کردار کا آئینہ ہوگا۔

ظاہر ہے کہ مندرجہ بالا اقتباسات تنقید کے متعلق وارث علوی کے کسی نظریے تک پہنچنے میں ہماری کوئی خاص مدد نہیں کرتے۔ پہلے اقتباس میں اگر تنقید کو اگر midwifery کی ذمہ داری سونپی گئی ہے تو دوسرے اقتباس میں تنقید کے autotelic فن ہونے پر اصرار کیا گیا ہے۔ تیسرا اقتباس تنقید میں جستجو اور ذوق کی اہمیت پر روشنی ڈالتا ہے، تو چوتھا اقتباس تنقید کو ایک باقاعدہ علم گردانتا ہے۔ ان کا پانچواں خیال جدید ہیئتی تنقید سے مطابقت رکھتے ہوئے تنقید کے حق میں مکمل معروضیت کا مطالبہ کرتا ہے تو ان کا آخری معروضہ تنقید کو نفسیات کی بھٹی میں پھینک دیتا ہے یعنی تنقید کے لب و لہجے اور اسلوب کو سمجھنا ہے تو پہلے نقاد کے کردار کی چھان بین کیجیے۔

میں نے اوپر تنقید سے متعلق وارث علوی کے بعض بیانات نقل کیے ہیں۔ مجھے ان بیانات میں تضاد نظر آتا ہے۔ مجھے ان سے یہ شکایت نہیں کہ وہ بہ حیثیت مجموعی ادب کی تنقید کو صرف معروض یا اسلوب کے تجزیے تک محدود نہ رکھ کر ان تمام حدود تک لے جاتے ہیں جو کسی نہ کسی طرح فن پر اثر انداز ہوتی ہے لیکن مجھ جیسے قارئین کو ان سے شکایت یہ ہے کہ وہ اپنے مضامین کو غیر ضروری طور پر طول دینے کے عادی ہو گئے ہیں۔ اور نتیجتاً وہ ادب پر براہ راست اور مرکوز (pointed) گفتگو کرنے کے بجائے اس کے متعلقات پر زیادہ گفتگو کرتے ہیں۔

مزید یہ کہ سنجیدہ ادبی موضوعات کو غیر سنجیدہ انداز میں پیش کرنے میں انھیں لذت ملتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ بڑے بھائی فرمائیں کہ انھیں خالص ادبی تنقید کی پروا نہیں ہے۔ ایسی صورت میں بھلا ان لوگوں کو کیوں پروا ہوگی جن کے بارے میں وہ اتنے طویل مضامین لکھتے ہیں۔

انھوں نے ایک بار دھمکایا تھا کہ اگر وہ چاہیں تو گجراتی ادب کی تاریخ پر پانچ سو صفحات کی کتاب چٹکی بجاتے لکھ دیں۔ ابھی حال میں انھوں نے اپنے خیال کو revise کرتے ہوئے دوسری دھمکی دی ہے کہ وہ صرف گجراتی ناول پر پانچ ہزار صفحات لکھ سکتے ہیں اور ساتھ ہی ساتھ یہ وضاحت بھی کر دی ہے کہ ان کا یہ بیان محض ڈینگ نہیں بلکہ دعویٰ ہے۔ ممکن ہے کہ بہت سے لوگ اس دعوے کے عملی جامہ پہننے کی دعا کریں تاکہ اسی بہانے انھیں بھی کچھ راحت (respite) مل جائے اور اردو ادب کو بھی۔ یہاں یہ وضاحت کر دوں کہ میں ایسے لوگوں میں نہیں ہوں۔ میرے نزدیک وارث علوی کے طول طویل اور غیر سنجیدگی سے پر مضامین میں بھی ہم و ادب کے بارے میں بہت سے نئے نکات اور دل و دماغ کے لیے تازہ اور نادر و خیالات کا ذخیرہ ہوتا ہے۔

تنقید میں فارمولے بازی اور متعصب تنقیدی ذہن کے خلاف جس پیمانے پر اور جس بے خوفی کے ساتھ انھوں نے اظہار خیال کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔ اس سلسلے میں ان کا طویل مضمون (جواب کتابچے کی شکل میں شائع ہو چکا ہے) ''حالی، مقدمہ اور ہم'' خصوصی ذکر کا مستحق ہے۔ اس مضمون میں انھوں نے حالی کے شعری اور تنقیدی خیالات پر ایک نئے زاویے سے روشنی ڈالنے کے ساتھ ساتھ حالی کے سلسلے میں سلیم احمد کی فارمولے بازی اور ان کے تنقیدی تعصبات پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ وارث علوی نے اپنے مضمون میں نہایت تفصیل سے یہ بات ثابت کی ہے کہ غزل کے بارے میں حالی کی رائے کو بنیاد بنا کر سلیم احمد نے جو تجسس تیار

کیا ہے اس کا مقصد چند سیاسی اور سماجی فارمولوں کو ثابت کرنا ہے نہ کہ ادب کی حقیقی تنقید۔
سلیم احمد کا یہ خیال کہ غزل اور پھر غزل میں حسن و عشق کے مضامین کے استعمال پر حالی کی تنقید نے لوگوں سے بھرپور جنسی زندگی جینے کا سلیقہ چھین لیا ایک مضحکہ خیز ہے جسے وارث نے رد کرتے ہوئے اس حقیقت پر زور دیا ہے کہ:

> ''حالی کو اعتراض تھا، عشق پر نہیں بلکہ عیاشی پر، مسرت پر نہیں بلکہ مزے داری پر، ظرافت پر نہیں بلکہ بازاری پن پر... انھوں نے ابتذال کے زمانے میں مذاقِ سلیم کی بات کی... ہوس پرستوں کے بیچ محبت کے ارفع جذبات کا ذکر کیا۔''

وارث نے اس مضمون میں حالی کے تنقیدی اور شعری رویے کی نہ صرف مدلل تشریح کی ہے بلکہ حالی کی غزلوں کے تجزیاتی مطالعے سے یہ ثابت کیا ہے کہ جو لوگ حالی کو محض معلم اخلاق سمجھ کر نل جانا چاہتے ہیں ہو نہ صرف شاعر حالی سے ناواقف ہیں، بلکہ غزل کی اس پوری روایت سے بھی ناواقف ہیں جو بدلتی ہوئی سماجی اور روحانی اقدار سے ہر دور میں نمو حاصل کرتی رہی ہے اور جس نے مختلف زمانوں میں عصری انتشار کے باوجود اپنی فنی تنظیم کو برقرار رکھا ہے۔

○

(کمان اور زخم: فضیل جعفری، سالِ اشاعت 1986)

وہاب اشرفی کا کرۂ نقد

تنقید میرے نزدیک ایک خاص تہذیبی مقصد سے عہدہ برآ ہونے کا نام ہے۔ جو کسی بھی ادبی تخلیق کے متداول، جاری اور متعین کردہ، خصوصی اور عمومی معنی میں کسی نئے معنی کا اضافہ اور اس کی نئی پہچان کراتی ہے، بلکہ اسے موجودہ عہد کی بصیرت کا ایک حصہ بنانے کی جستجو بھی اس کے بہت سے اعمال میں سے ایک نمایاں عمل ہے۔ تخلیق اپنی بہترین کوشش میں internalization سے عبارت فن ہے تو تنقید کا بہترین عمل وہیں اپنی بہترین سعادتوں کا مظہر ہوتا ہے جس کی ترجیح externalization اور concretization پر ہوتی ہے۔ چیزوں کو بحال کرنا ہی اس کا مقصد نہیں ہوتا، چیزوں کی نئی نسبتیں قائم کرنے اور نئے امتیازات وضع کرنے کے ضمن میں اپنے اختیار اور اپنی توفیق کو بھی ایک نیا نام دینا، اس کے منصب میں شامل ہے۔ ہر ادبی متن کی اپنی ایک خودکار خود روانا ہوتی ہے جسے تنقید بار بار شکست دینے کے درپے ہوتی ہے۔ اسی شکست میں متن کی فتح کا راز بھی مضمر ہے اور متن کی کوکھ سے ہر بار ایک نئے متن کے وقوع ہونے کی صورتیں بھی تنقید کی اسی نوع کی سرگرمی میں پنہاں ہیں۔

میری تاکید بار بار اسی امر پر ہوتی ہے۔ کہ:

- تنقید نگار کا ذہن اور اس کے تصورات صاف ہونے چاہئیں۔
- اس تجزیے کو راس آنے والی زبان پر خاص دسترس ہونی چاہیے۔
- وہ نثر کے اس جوہر سے آگاہ ہو جس کا مقصد اطلاق کے لمحوں میں چیزوں کو زیادہ سے زیادہ کھولنا اور ایک مختلف طور پر قائم کرنا ہوتا ہے۔

تنقید نگار کو ان چیزوں کا علم و احساس نہیں ہے تو یہی بہت ہے کہ وہ خاموشی کے ساتھ تنقید کے کام سے دست بردار ہو کر ایسا کوئی کام کرے جو ادب کے حق میں کم سے کم نقصان دہ اور خود اس کے حق میں زیادہ سے زیادہ نفع بخش ہو۔

محولہ طول طویل تمہید باندھنے کا ایک مقصد یہ بھی تھا کہ وہاب اشرفی کے گزشتہ 30-35 برسوں پر پھیلے ہوئے مطالعات کو میں کوئی ایسا نام دے سکوں جس سے وہاب فہمی کا میرا مسئلہ آسانی سے حل ہو جائے اور اسی حوالے سے میں اس ذہن کے عمل کو سمجھ سکوں اور سمجھا بھی سکوں جو اپنی رایوں اور آگاہیوں میں قدرے شفاف ہے۔ فی زمانہ اردو تنقید سے شفافیت کی صفت ناپید ہوتی جا رہی ہے، جو اکثر (نام نہاد) دانش کے غیر معمولی بوجھ تلے دبی کچلی محسوس ہوتی ہے یا ایسے ترجمے کا تاثر فراہم کرتی ہے جو ذہن کے محسوس تجربے کے بجائے لغت کے وسیلے سے غیر معمولی علیت و فضیلت کے مغالطے کا شکار بنا دیتا ہے۔ اپنے ذہنی تجربے اور responses کو مناسب نام دینے کے لیے بھی کم از کم اپنے عہد کی معیاری علمی زبان کا شعور ضروری ہے۔ اس لحاظ سے وہاب اشرفی کی سب سے بڑی خوبی ابہام و تفہیم کے تعلق سے شفافیت ہی نہیں، بلکہ ان کی نثر کا وہ جوہر بھی ہے جو ان کے مطالعات کے زاویوں کو زیادہ سے زیادہ نمایاں کر کے دکھاتا ہے۔

وہاب اشرفی نے ایک جگہ لکھا ہے:

> ''کسی بھی فن کار یا شاعر کی اہمیت واضح کرنے سے پہلے نقاد پر یہ ذمہ داری آتی ہے کہ واضح کرے کہ اس کے پاس پرکھ کے معیار کیا کچھ ہیں؟ تنقیدی کسوٹی کیا ہے؟ استدلال کن بنیادوں پر قائم ہے، وغیرہ وغیرہ۔ یہ ایسے امور ہیں جن سے کسی فن پارے کی تہہ میں اترنے کا راستہ ہموار ہوتا ہے۔ ورنہ رائے محض تو کوئی بھی قائم کر سکتا ہے، اس میں تنقیدی شعور اور تنقیدی بصیرت کی کیا ضرورت؟ گویا سب سے پہلے نقاد کو خود اپنی تنقید کی بوطیقا سے واقف ہونا چاہیے، پھر اسے اس کے نکات کی مکمل صورت اجاگر کرنے پر قدرت بھی تب ہی تنقیدی وقار حاصل ہو سکے گا۔ تنقید رائے زنی نہیں ہے نکتہ رسی اور نکتہ شناسی ہے، اور یہ مشکل کام ہے۔ اس لیے کہ اس کے مطالبات بہت کچھ ہیں۔''

محولہ بالا اقتباس میں چار باتیں اہم اور بنیادی ہیں:

(الف) کسی فن پارے کی تہہ میں اترنے کا راستہ کیوں کر ہموار ہو سکتا ہے؟

(ب) نقاد کو اپنی تنقید کی بوطیقا سے واقفیت ضروری ہے۔
(ج) پھر اس بوطیقا کے نکات کی عملی صورت اجاگر کرنے پر اسے قدرت ہونی چاہیے۔
(د) تنقید محض رائے زنی نہیں ہے بلکہ تحریری اور نکتہ شناسی ہے جو نسبتاً ایک مشکل تر عمل ہے۔

وہاب اشرفی کے نزدیک نقاد کی اپنی ایک بوطیقا ہوتی ہے یا ہونی چاہیے جو اس کے حق میں یا افہام و تفہیم کی راہ میں رہنما اصول کے طور پر کام آتی ہے یا اسے کام آنا چاہیے ورنہ بقول ان کے ''مختلف مکتبہ ہائے فکر کا امتزاج بجز تنقید ہے، وسعت نہیں۔'' (حالانکہ یہ خیال بھی بحث طلب ہے) پھر ان کا یہ خیال بھی خاصا اہمیت رکھتا ہے، بالخصوص وہاب صاحب کے طریق تنقید کے باب میں، کہ نقاد کو اپنی بوطیقا کے اطلاق پر دسترس ہونی چاہیے۔ یعنی وہ قوت جو خود وہاب اشرفی کی تنقیدی زبان کی ایک خاص صفت ہے اور جس کے بعد ہی میرے نزدیک شفافیت کی راہ بھی وا ہوتی ہے۔

تنقید کے عمل میں، محض ایک بندھے ٹکے اصول یا اصولوں کے اخذ کردہ مجموعے پر ایک بڑی مدت تک کاربند رہنا، کوئی آسان کام نہیں ہے۔ دعویٰ تو کیا جا سکتا ہے لیکن عملاً اس پر قائم و برقرار رہنا تخلیق کی خودرائی کے منافی ہے۔ وہاب صاحب کی تنقید میں ان کا ایک خاص، جنچا تلا نقطہ نظر، یکساں روی کے ساتھ عمل آور ضرور محسوس کیا جا سکتا ہے، بالخصوص ایک ایسے نقاد کے یہاں یہ چیز حیرت میں مبتلا کرنے کے لیے کافی ہے جس کی تنقید کی تاریخ گزشتہ کم و بیش چار دہائیوں پر محیط ہے۔ تاہم ادبی متن چوں کہ ہر بار ایک نئے چیلنج کے طور پر متعارف ہوتاہے، اور وہ مختلف اوقات میں مختلف ذہنوں کا خلق کردہ ہوتا ہے، لہٰذا ہمیشہ تنقید یا نقاد کے اپنے تقاضوں کی دہلیز پر تخلیق کے اپنے تقاضوں کو قربان کرنے کے عمل کو زیادہ مستحسن بھی نہیں قرار دیا جاسکتا۔ وہاب اشرفی کے دعوے سے قطع نظر ان کے مشتملات پر نظر ڈالی جائے اور ان کے طرز تنقید پر غور کیا جائے تو جہاں ان کے قدر شناسی کے رویے میں یکسانیت پائی جاتی ہے وہیں تنوع کی بھی کمی نہیں ہے۔

وہاب اشرفی ایسے نقاد ہیں جنھیں جدیدیت کے بیشتر رویوں سے اتفاق تھا باوجود اس کے ترقی پسند ادب کی بہتر اور منتخب مثالوں کو بھی وہ وسعت کی نظر سے دیکھتے ہیں جو ہیئت کے مقابلے میں مواد پر بنائے کار رکھتی ہیں۔ شاعری میں استعارے سے ایک نسبتِ خاص کے

باوجود لفظ و معنی کی یگانگت جسے زیادہ عزیز ہے حتی کہ شعور و تعقل کے برخلاف لاشعور کے ایسے کسی عمل پر اس کا یقین کم سے کم ہے جو ابہام کو منتج ہوتا ہے۔ حالاں کہ جدیدیت میں ابہام کے دوسرے معنی تکثیر معنی ہی کے تھے لیکن معنی کی حیثیت مستقلاً گریز کی نہیں تھی (جیسا کہ پس ساختیاتی نقادوں کا خیال ہے) جب کہ جدیدیت اور ترقی پسندی دونوں کے باب میں بہرحال کسی ایک اور حتمی معنی تک رسائی ممکن ہے۔

جدیدیت کے اس طول طویل سفر کے بعد وہاب اشرفی جب اکیسویں صدی کے دہانے پر ہوتے ہیں تو مابعد جدید تصورات میں بھی انھیں بہت کچھ relevent، امکان افزا اور امید افزا دکھائی دیتا ہے۔ نیا سے نیا ادبی تصور وہاب صاحب کی کمزوری ہے۔ وہ اخذ و قبول میں بھی کبھی بخل نہیں برتتے بشرطیکہ وہ ان کے معیار کی سطح سے مطابقت رکھتا ہو 'معنی کی تلاش' کے دیباچہ میں انھوں نے لکھا ہے:

> ''میں ادب میں آفاقیت کا قایل ہوں۔ اس لیے میں سمجھتا ہوں کہ دنیا کی ترقی یافتہ زبانوں کے بہترین ادب کا وسیع مطالعہ ہی کسی نقاد کی نگارشات کو وقیع بنا سکتا ہے، ورنہ مقامی روایات کی زنجیروں میں جکڑا ہوا پس ماندہ ادب اسے ہمیشہ عظیم نظر آئے گا اور پھر اس کی رائے اور تجزیے کے نتیجے میں جو ادب پیدا ہوگا، وہ بھی یقیناً گھٹیا اور بے وزن ہوگا۔ ایسی صورت میں مغربی شعر و ادب اور تنقید کی طرف بار بار مڑ کر دیکھنا کتنا ضروری ہے۔''

موجودہ وقتوں میں محولہ بہت سی باتوں پر سوالیہ نشان لگ چکا ہے۔ مثلاً اب آفاقیت جیسا تصور تقریباً اپنے معنی کھو چکا ہے۔ اسی طرح وہاب اشرفی کے اس خیال کی بھی اب کوئی معنویت باقی نہیں رہی ہے کہ مقامی روایات کی زنجیروں میں جکڑا ہوا ادب پس ماندہ ہوتا ہے۔ orientalism کے دعوے داروں نے دیسی اور مقامی تہذیبوں کا جو تصور دیا ہے مجھے اس میں بھی بہت سے خطرات دکھائی دیتے ہیں۔ ایک تو سب سے بڑا خطرہ احیاپرستی اور بنیادپرستی سے وابستہ ہے۔ اسی قسم کے رجحانات بنی نوع انسان کو ارتقا کی سمت لے جانے کے بجائے ظلمت کے گھپ غاروں میں دھکیل رہے ہیں بلکہ ذات، نسل اور زبان کے گورکھ دھندوں میں پھنسا کر تشدد اور خون خرابے کی فضا کو بھی تیز تر

کر رہے ہیں۔ وہاب اشرفی کے اس خیال سے تھوڑی سی تحریف کے ساتھ میں پوری طرح متفق ہوں کہ مغربی شعر و ادب اور تنقید میں ہمیں اپنی سوجھ بوجھ سے کام لینے کی زیادہ ضرورت ہے۔ یہاں محض مغربی کے بجائے دیگر زبانوں کا پیوند لگانے سے بات زیادہ بامعنی ہو سکتی ہے۔ کہنے کا مقصود یہ کہ وہاب صاحب نے اپنے اطراف کو کھلا رکھا ہے۔ انھوں نے ہر نئے رجحان سے کچھ نہ کچھ سیکھا ضرور ہے اور پھر اس کا بخوبی اطلاق بھی کیا ہے۔

وہاب اشرفی کی تنقید، اطلاقی تنقید کا ایک بے حد جامع تصور مہیا کرتی ہے۔ تصورات پر انھوں نے مباحث بھی بہت کیے ہیں، گفتگو بھی بے حد کی ہے اور گفتگو انھوں نے کئی بار مناظرے میں بھی بدلا ہے۔ لیکن ان ادبی رجحانات، تحریکات اور تصورات کے بارے میں علیحدہ سے بہت کم اپنی صلاحیتوں کو آزمانے کی کوشش کی ہے۔ جن کا اطلاق وہ شاعری اور فکشن دونوں زمروں میں بہ یک وقت کرتے رہے ہیں بلکہ مجھے ان کی تنقید کی قوت کا بہترین صرف ان کے طریق اطلاق ہی میں دکھائی دیتا ہے۔

میں نے اپنے مضمون کے ابتدائی حصہ میں وہاب اشرفی کے ایک اقتباس سے چار اہم اور بنیادی باتوں کی طرف توجہ دلائی تھی، اس کی پہلی شق بابت الف کے تحت کسی فن پارے کی بنت میں اترنے کی بات کہی گئی ہے۔ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ وہاب صاحب کی ذہنی تربیت میں جدیدیت کے بہت سے تصورات بالخصوص لفظ و ہیئت سے متعلق تصورات نے اہم حصہ لیا ہے۔ جدیدیت نے غائر مطالعے (کلوز ریڈنگ) کے طریقے کو ادبی متن کی گرہ کشائی اور معنی کشائی کے ذیل میں خاص اہمیت دی تھی۔ جسے وہاب اشرفی کے طریق اطلاق کی نمایاں صفت کہنی چاہیے۔

میں George Poulet کی اس رائے سے قطعاً متفق نہیں ہوں کہ مصنف کے فہم و خیال سے ہم آہنگی قایم کیے بغیر تنقید نگار اس intimacy کا دعوے دار ہی نہیں ہو سکتا جو اس کے نزدیک تنقید کے لیے ایک لازمی شرط کی حیثیت رکھتی ہے۔ بجائے اس کے میرا خیال ہے کہ مصنف کے شعور سے ہم آہنگی محض ایک بھرم ہے۔ وہاب صاحب کی ترجیح بھی متن کی بنت میں اترنے پر ہے، جو ایک نسبتاً زیادہ بہتر تنقیدی طریق کار ہے۔ وہاب صاحب کا خاص معاملہ بھی متن کی وجودیات (اونٹولوجی) سے ہے، اتنا ہی نہیں متن (جیسے غالب، اقبال، جوگندر پال اور غیاث احمد گدی وغیرہ کے متون) ان کے فکر و احساس اور ان کی اس شخصیت پر اثر انداز ہوتا ہے جس کے لاشعور میں سماج اور ادبی روایت کی تاریخ کی جڑیں بہت گہرائی سے پیوست ہیں۔ جنھیں

لمحۂ موجود میں نیز متون کے متضاد تقاضوں کے جبر کے تحت ذہن سے جھٹکنے کے بعد بھی کچھ نہ کچھ بچ رہتا ہے اور یہی بچا کھچا مواد کسی نہ کسی سطح پر وہاب اشرفی کو اپنے ماضی سے بھی جوڑے رکھتا ہے۔

وولف گینگ آئزر نے بڑی اچھی بات کہی ہے کہ ادبی کارنامے کے دو کُرے ہوتے ہیں: ایک فنی کرہ (وہ متن جو مصنف کا زائدہ ہے) اور دوسرا جمالیاتی کرہ (وہ تصور پذیری جس کا تعلق قاری سے ہے)۔ اس معنی میں دونوں زمروں کے مابین ایک حرکی رشتہ ہے۔ متن کی وجودیات بھی حرکی ہے، اس معنی میں کہ نقاد یا قاری کا تفاعل بھی اس میں شامل ہے اور جمالیاتی responses کی اضافیت خود ذہنی سرگرمی کا ایک منطقی نتیجہ ہے۔ وہاب اشرفی کی قرأت کو اس دوگانہ تفاعل کی روشنی میں بخوبی سمجھا جاسکتا ہے۔ جس میں متن، قاری اور تصور پذیری کی خصوصیات نے ایک وحدت کی شکل اختیار کرلی ہے۔

وہاب اشرفی اپنے اطلاق میں زیر تحریر موضوع کے اکثر کسی ایک پہلو کو بنیاد بناتے ہیں تاکہ کسی ایک پہلو سے وابستہ دیگر متعلقات کے ساتھ مناسب انصاف کیا جاسکے۔ نیز تعبیرات کے انبوہ کثیر میں خواب کی وحدت اور مرکزیت تہس نہس نہ ہو جائے، یہ چیز ان کے اکثر مضامین کے عنوانات سے بھی واضح ہے۔ جہاں عنوان، مہر کا کام نہیں کر رہا ہے وہاں بھی عملاً ان کا مطمح نظر محض کوئی ایک ایسا اہم اور بنیادی پہلو ہی ہوتا ہے جس میں صاحب موضوع کی شناخت کے زیادہ سے زیادہ زاویوں کے نمایاں ہونے کا امکان مخفی ہوتا ہے۔

'شعر اقبال کا علامتی پہلو' میں ان کی توجیہات اور ان کے دلائل کم توجہ طلب نہیں۔ علامت پر ایک تفصیلی بحث کے بعد وہ اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ'

- اقبال کی کوئی نظم علامتی نہیں ہے۔
- اقبال کی بیشتر نظموں میں عضویتی تکمیل، خوبصورت استعاراتی نظام اور غیر معمولی قوت حاسہ کے حامل پیکروں کے باوجود سریت اور ابہام نہیں جو علامتی نظموں کو معنی کے ایک سیلاب کی زد میں لا کھڑا کرتا ہے۔
- اقبال کی نظموں میں مجازی مفہوم کا بھی تعین ممکن ہے اور ایسا مفہوم سیاق و سباق کا مرہون منت ہوتا ہے۔

وہاب اشرفی نے مذکورہ بالا مضمون کے ذریعے ان نقادوں کو از سر نو غور کرنے پر اکسایا ہے جو علامت کے کردار سے واقفیت یا عدم واقفیت کی بنا پر اقبال کو علامتی شاعر ثابت کرتے ہیں۔

حالاں کہ علامتی شاعر نہ ہونے کے باوجود اقبال اپنے موجودہ کینوس میں بھی کم وسیع المطالب نہیں ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ اتنے سہل بھی نہیں ہیں جتنا وہاب اشرفی نے باور کرانے کی سعی کی ہے۔

'اردو نثر کی روایت اور غالب کی انشاپردازی' میں پہلے ایک پس منظر کے طور پر اردو نثر کی اس روایت کو اجمال کے ساتھ بیان کیا ہے جس کا ایک سلسلہ دکن سے شروع ہوتا ہے اور جو مذہبی اور متصوفانہ جذبوں اور علم کی نمائندگی کرتا ہے۔ دوسرا سلسلہ شمالی ہند میں سراج الدین علی خاں آرزو اور سودا سے ہوتا ہوا فورٹ ولیم اور فورٹ ولیم سے ہوتا ہوا عہد غالب کی نثر تک پہنچتا ہے۔ غالب کے اسلوب نثر پر محاکمے کی اساس اس خیال پر قایم کی گئی ہے۔

> ''ان (غالب) کا انداز بیان حد درجہ بے ساختہ ہے۔ ان کا تعلق زیادہ تر ذہن کی وقتی لہروں سے ہے جو سطح زمین سے منتقل ہو کر نوک قلم پر آگئی ہیں، ان کے خطوط میں مقالے کی سی سنجیدگی نہیں، ان میں انشائیہ کی ترنگ ہے۔ اس لیے تکلف کی گھٹی گھٹی فضا کی جگہ ایک گلشن شاداب کا سماں ہے۔''

دراصل وہاب اشرفی کا خاص منصب غالب کی نثر کی اُس تخلیقی جوہر کی دریافت تھا جو نثر اور نثر میں امتیاز قایم کرتا ہے کہ ایک مخاطبے کی نثر دوسرے مخاطبے کی نثر سے کیوں کر اور کن بنیادوں پر مختلف قسم کا تاثر فراہم کرتی ہے۔ وہاب اشرفی اس افتراق کو زیادہ سے زیادہ استدلال کے طور پر نمایاں کرنے کے لیے غالب اور ابوالکلام آزاد کے خطوط کی نثر کو رکھ کر دونوں کو ایک دوسرے کا نقیض قرار دیتے ہیں اور اس ضد کی بنیاد بھی نثر کا وہ تخلیقی جوہر ہی ہے جو غالب کی نثر کو fact oriented ہونے کے باوجود fictional بنا دیتا ہے۔

پریم چند، غیاث احمد گدی، جوگندر پال اور جیلانی بانو کے افسانوی فن پر گفتگو کرتے ہوئے وہ بار بار ان کے متون ہی کو حوالے کے طور پر بنیاد بناتے ہیں۔ 'پریم چند کے افسانوں میں حقیقت نگاری' میں درج ذیل خیالات کا اپنا ایک تناظر ہے، پریم چند فہمی میں اس کی اپنی جگہ ایک وقعت اور معنویت ہے:

- پریم چند کے افسانوں سے جہاں دیہات کی زندگی کے معصوم پہلو ابھرے ہیں، وہاں اس کے مناقشے بھی سامنے آتے ہیں۔
- پریم چند نسبی بنیادوں پر برادریوں کی تقسیم کے قائل نہ تھے، خصوصاً وہ برہمنی سماج کے خلاف آواز اٹھانا چاہتے تھے۔

پریم چند ہمیشہ یہ سوچتے رہے کہ کسان کی گردن سرکار زمیندار کی مٹھی سے کیسے نکل سکتی ہے؟ غالباً ان کے ذہن میں اس مسئلے کا کوئی حل نہیں تھا، اس لیے کہ اکثر رعایا کسان اپنے زمیندار مالک کے شطرنج کی بساط پر وزیر، رخ، ہاتھی، گھوڑے کے مقابلے میں بے اثر پیدل مہرے تھے۔

مادھو اور گھیسو کہنے کو انسان ہیں، لیکن بھرے پُرے سماج سے مکمل طور پر alienated ہو چکے ہیں۔ دراصل ان کی بے حسی ڈی ہیومانائزیشن کا ایک مرحلہ ہے۔

پریم چند کے باب ہی میں نہیں جوگندر پال، غیاث احمد گدی اور جیلانی بانو کے افسانوی متون کی گرہ کشائی کے دوران وہاب اشرفی یہ بھول جاتے ہیں کہ وہ ایک formalist ہیں اور ان کی ترجیحات میں لفظ کے تخلیقی اور سری عمل کی حیثیت بنیادی ہے۔ اس کے برخلاف ایک تہذیبی نقاد کے طور پر وہ ایک دوسرے سے مخالف اور متضاد عقائد، درجات، اعمال اور نمائندگی کی بھی پردہ دری کرتے ہیں، ان عوامل سے بھی چشم پوشی نہیں برتتے جن کا تعلق سیاست، سماج، تاریخ، اخلاق، اقتصادیات اور نفس نسانی کی کہیں محسوس اور کہیں غیر محسوس سرگرمیوں سے ہے۔ اسی بنیاد پر شولز نے textual power میں یہ بات کہی ہے کہ متن کے معنی سماجی متن کے ہیں۔ وہ تنقیدی کارکردگی کو تین نکات پر مشتمل بتاتا ہے (1) قرأت (2) تشریح (3) تنقید۔ اس کے نزدیک قرأت، اُس معنی کی دریافت سے عبارت ہے جس کا انحصار ادبی تاریخی سیاق و سباق پر ہے۔ تشریح وهاں واقع هوتی هے جهاں قرأت ناکام هوجاتی هے. جہاں متن کچھ زائد ہوگا اور قاری میں کچھ کمی ہوگی، وہاں بھی جہاں کہنے سے کچھ رہ گیا ہے یا کسی جبر کے تحت دب گیا ہے۔ تنقید ادبی متن کی مہر کو توڑ کر اس سماجی متن کو نکال باہر لاتی ہے جو اقدار کی بنیاد پر استوار ہے اور جس کے تنازعات اور صدمات کے کئی کرے ہیں۔

غیاث احمد گدی، جوگندر پال اور جیلانی بانو کے مطالعات ہی میں نہیں 'تشدد، مغربی فکشن اور اردو افسانہ'، 'علامت اور منٹو کا افسانہ پھندنے'، 'اردو افسانہ کل اور آج' وغیرہ میں بھی وہاب اشرفی ایک تہذیبی نقاد کا رول انجام دیتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ ایک ایسا نقاد جو چیزوں کو ان کے ایک خاص تناظر میں دیکھتا اور ان ذہنی responses کو بھی ایک خاص قیمت بخشنا چاہتا ہے جو خالصتاً انسانی رشتوں کی بنت میں اپنا ایک معنی رکھتے ہیں۔

O

حامدی کاشمیری کی تنقیدی تھیوری

تنقیدی تھیوری کے نئے تصور کی تشکیل و فروغ میں فرینک فرٹ اسکول کے ہورخائمر، اڈورنو، بین جامن اور مارکیوزے نے اہم رول انجام دیا ہے۔ آج جو تنقیدی تھیوریاں بے حد مقبول، متنازعہ اور بحث طلب ہیں ان کی تاریخ بھی زیادہ سے زیادہ 40-30 برس پرانی ہے۔ ان میں سے بیشتر تھیوریوں کی اساس تنقید متن اور تجزیہ متن پر استوار ہے جس میں معنی، فلسفہ، معنی اور لسانی یا تخلیقی لسان کا تصور فلسفۂ لسان کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ ساختیات سے لے کر پس ساختیات تک کے بیش تر مباحث کا رخ تعبیر متن اور تعینِ قدر کے روایتی مناصب سے انکار کی طرف ہے۔ وزیر آغا کی امتزاجی تنقید اور حامدی کاشمیری کی اکتشافی تنقید کے تصورات کا شمار بھی تنقیدی تھیوری ہی کے ذیل میں کیا جانا چاہیے۔

حامدی کاشمیری کا شمار میں ان نقادوں میں کرتا ہوں جو ہمیشہ عام ڈگر سے الگ ہٹ کر سوچتے اور لکھتے ہیں۔ میرا یہ دعویٰ بھی نہیں ہے کہ ان کے تنقیدی تصورات قطعاً انھی کے قائم کردہ اور وضع کردہ ہیں۔ حالانکہ اس قسم کی مساعی میں بھی ان کا دخل ضرور ہے اور یہی مساعی اُن کی فہم کے نئے زاویوں کی مظہر بھی ہیں۔ تاہم ہمارے سامنے گزشتہ ڈیڑھ صدی کے یک دوسرے سے متضاد اور موافق تصوراتِ نقد کی ایک طویل تر تاریخ ہے جس کے اثر سے محفوظ رہنا، ایک مطالعہ جو ذہن کے لیے تقریباً ناممکن ہے۔

حامدی کاشمیری کی فہم کی تشکیل میں ان تصورات کا اثر سب سے حاوی رہا ہے، جن میں لفظ مرکزی اہمیت رکھتا تھا اسی رجحان کی دوسری انتہا کا نام جدیدیت تھا، اسی ڈیڑھ صدی میں ایسے کئی رجحانات بھی سرگرم رہے، جن کا مسئلہ محض 'لفظ' نہیں تھا بلکہ وہ جہانِ بے کراں بھی ایک خاص مسئلہ تھا جو پیش و پسِ لفظ

واقع ہوتا ہے اور جو ہر لمحہ انسانی وجود اور ان تمام رشتوں پر اثرانداز ہوتا ہے جن کا سلسلہ انسان سے لے کر فطرت اور فطرت سے لے کر مابعدالطبیعاتی عوامل تک ہے۔ مابعدالطبیعاتی عوامل بھی بشری تناظر کا ایک اہم حصہ ہیں اور یہی وہ حصہ ہے جس پر حامدی کاشمیری کا سب سے زیادہ اصرار ہے۔ انھوں نے میر، غالب، اور اقبال کا مطالعہ بھی اسی نہج سے کیا ہے بلکہ میر، غالب اور اقبال کے مطالعات میں وہ زیادہ تازہ کار انھی معنوں میں دکھائی دیتے ہیں کہ ہمارے ان کلاسیکس پر تنقید کا جو انبار ہے اس میں تکرار کا پہلو زیادہ حاوی ہے۔ حامدی کاشمیری کے مطالعے میں ان کا علم اور ان کا تازہ کار تاثر ایک اہم پس منظر کا کام کرتا ہے۔ ہمارے بعض معاصرین کی طرح تاویلات کا بکھان ان کا کبھی وطیرہ نہیں رہا۔ جدید ادب کے مطالعات میں بھی ان کا یہ تاثر بطور ایک تجربہ کے کچھ زیادہ ہی گہرا دکھائی دیتا ہے۔ جیسے کہ میں نے عرض کیا کہ ان کی سوچ بالعموم عام ڈگر سے ہٹ کر چیزوں کے نئے نام اور کسی حد تک نئے نتائج وضع کرنے کے درپے رہتی ہے۔ لیکن اس نوع کی تنقید کے ساتھ ہمیشہ یہ اندیشہ بھی لگا رہتا ہے کہ وہ محض و صرف داخلی، بے حد مخصوص اور انتہائی دقیق ہو کر نہ رہ جائے، جس کے باعث اس کی readability: قرأت تواتری بھی متاثر ہو سکتی ہے۔ اس معنی میں حامدی کاشمیری کے مطالعات جہاں دقت طلب ہیں وہیں ہم میں سے بہتوں کے لیے صبر طلب بھی ہیں۔

حامدی کاشمیری کا مقصود تخلیق نہیں بلکہ تخلیق کے اس جوہر کا حصول ہے جو بے حد مخفی اور بے حد اسرار آگیں ہوتا ہے، ان کی نظر میں ہر اہم اور بڑی تنقید کے مقاصد میں سب سے اول مقصد تخلیق کے اسی دُرِ مکنون کی یافت میں پنہاں ہے جس کا دوسرا نام اسرار یا جادو ہے۔ حامدی کی بوطیقا میں اسی اسرار کو قاری تک منتقل کرنا یا قاری سے اسے متعارف کرانا تنقید کا اصل اور بنیادی کام ہے۔ اس طور پر تنقید کا عمل، تخلیق کے عمل کی طرح ایک وجدانی کارگزاری کے مماثل ہو جاتا ہے۔ حامدی کو یہ بھی شکوہ ہے کہ:

> "1960 کے بعد تنقید کے جدید نظریات مثلاً ہیئتی یا لسانی نظریات فروغ پانے لگے اور ادب شناسی کے نئے امکانات روشن ہونے لگے لیکن یہ نظریات بھی اپنی جدت اور معنویت کے باوجود فن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری

کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت فراہم نہیں کرتے۔"

یہ ایک علاحدہ بحث ہے کہ کیا کوئی نقادفن کے مستور تخلیقی تجربے تک قاری کی رسائی کو یقینی بنانے کی ضمانت دے سکتا ہے؟ اور کیا تخلیقی تجربہ یا واقعی تخلیقی تجربے تک خود نقاد کی (مکمل) رسائی حدِ امکان میں قرار دی جاسکتی ہے؟ ظاہر ہے ہم محض ایک امکان ہی کی بات کرسکتے ہیں اور امکان کے خود اپنے حدود ہیں۔ ضمانت کی شرط لگا کر ہم نقاد پر ایک ایسی ذمہ داری ڈال دیں گے جو اس کی توفیق میں نہیں ہے۔ حامدی نے یہاں جس مستور تخلیقی تجربے کی بات کہی ہے وہ دراصل وہی اسرار یا جادو ہے، حیرت خیزی جس کی پہلی صفت قرار دی جاسکتی ہے۔ حامدی لکھتے ہیں:

"شاعری بنیادی طور پر ایک طلسم کارانہ تخلیقی فن ہے شاعر لفظ و پیکر کے علامتی برتاؤ سے تجربات کے طلسم کدے تخلیق کرتا ہے... نقاد اپنی نازک حیرت، بصیرت، لسانی شعور اور گہرے ادراک سے کام لے کر ان طلسم کدوں کے جادوئی دروازوں کو وا کر کے اسراری جلووں کی شناخت کرتا ہے... اس نوع کی تنقید، جسے میں اکتشافی تنقید سے موسوم کرتا ہوں کی ضرورت اور اہمیت کا احساس اردو ہی کیا یورپی زبانوں میں بھی تقریباً ناپید ہے۔"

حامدی کاشمیری نے اس ساری طلسم کشائی کو اکتشافی تنقید کا نام دیا ہے۔ معاصر تنقید پر گفتگو کرتے ہوئے انھوں نے اکتشافی تنقید کا جو جواز مہیا کیا ہے اس کی نیک نیتی پر مجھے شمہ برابر بھی شک نہیں ہے کیوں کہ بغیر کسی تامل و تعطل کے کم و بیش چار دہوں سے وہ مسلسل ادب کی قدر سنجی جیسے دشوار گزار کام میں مصروف ہیں ان سے ہم کسی نئے نظریے کی بجا طور پر توقع کرسکتے ہیں۔

میں یہ جانتا ہوں کہ تنقید ایک سطح پر پہنچ کر کوئی کلیہ اور کوئی دعویٰ بھی قائم کرسکتی ہے بلکہ ہر بڑی تنقید نے کوئی دعویٰ ضرور پیش کیا ہے خواہ اسے بعدازاں باطل ہی ٹھہرایا گیا ہو یا وہ بعض مغالطوں کا موجب ہی کیوں نہ بنا ہو۔ اس لیے میں بار بار اپنی اس بات کو دہرا تا رہا ہوں کہ ہر بڑی تنقید جہاں بہت سے مغالطے رفع کرتی ہے وہیں بہت سے نئے مغالطوں کے اندیشے بھی اُس میں مضمر ہوتے ہیں۔ حامدی کاشمیری کی تنقید کو بڑی تنقید کا نام دیا جائے یا نہ دیا جائے اس کا فیصلہ تو وقت کرے گا، لیکن انھوں نے اکتشافی تنقید کے حوالے سے جو نظریہ قائم کیا ہے وہ ان کا

ایک تھیسس (دعویٰ) بھی ہے اور تصوری بھی۔ ان کے دعوے سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ:

1. یہ ایک نیا نقطۂ نظر ہے، جس کے وہی بنیاد گزار ہیں۔
2. شعری تجربے کی کلیت کا ادراک کرنے کا یہی واحد طریقہ ہے جس کا دوسرا نام 'اکتشافی تجزیہ کاری' ہے۔
3. اکتشافی طریقے کی عمل آوری کے لیے متن کی لسانی ساخت کی مرکزی حیثیت کو تسلیم کرنا لازمی ہے۔
4. ''متن کے ہر لفظ کے تجربے سے ان مخفی یا ظاہری رشتوں کو دریافت کرنا بھی لازمی ہے، جو لفظوں کی ترکیبی صورت سے متعلق ہوتے ہیں، اور ایک اجنبی اور ایک متحرک صورتِ حال کو خلق کرتے ہیں یہ صورتِ حال متن کی فرضی دنیا میں بھی ابھرتی ہے۔''
5. ہیئتی عناصر کی تجزیہ کاری فن کے اصلی، داخلی وجود، یعنی اس کے تصوراتی وجود کو حصوں میں بانٹنے کے بجائے اس کی تشکیلیت کو مرکز و محور بناتی ہے، یہ تجزیہ کاری کا اکتشافی طریقہ ہے، جو ہیئتی نقادوں کی تجزیہ کاری سے مختلف ہے۔
6. تنقید کا کام شعری لسانیات کے وسیلے سے تخلیقی دنیا کی سایہ گوں فضاؤں میں صاعقہ پوش وقوعات کی شناخت کرنا ہے اور قاری کو ان کی ندرت، معنویت اور جمالیاتی تاثر کا احساس دلانا ہے۔

حامدی کاشمیری کا یہ بھی خیال ہے کہ تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ ایک امکان خیز تخئیلی فضا، جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے'' اسی باعث اکتشافی عمل کے تحت متن کے الفاظ کا تجزیہ اس طرح نہیں کیا جاتا کہ ان سے معنی و مطلب کی کشید کی جائے۔ ایسا تجزیاتی عمل پوسٹ مارٹم کا عمل ہے، جسے تخلیقی تجزیہ کاری رد کرتی ہے۔ تخلیقی تجزیہ کاری... ایک فرضی صورتِ حال کو دریافت کرتی ہے... یہ الفاظ کے داخلی عمل سے اُس رموزی تجربے میں شرکت کا عمل ہے جو آہستہ آہستہ منکشف ہوتا ہے۔''

حامدی صاحب کے ساتھ ایک بڑی دقت یہ ہے کہ ان کا ذہن ایک قدم آگے چلتا ہے تو الفاظ دس قدم آگے نکل جاتے ہیں. ایک ہی جملے میں کئی جملوں کا نچوڑ پیش کرنے کی دھن میں بعض قاری ان کی تحریروں میں حبس ہی حبس محسوس کرتے ہیں. ایک طرف اصطلاحات کے بے ہنگم

دباؤ کے باعث ان کی عبارتوں میں انقباض کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ دوسرے اسمائے صفات کی لین ڈوری حامدی کے مافی الضمیر کی ادائگی کو چمکانے کے بجائے اور بوجھل بنا دیتی ہے۔ دراصل حامدی کو کم سے کم میں زیادہ سے زیادہ مواد ٹھونسنے کی اپنی عادات پر قدغن لگانے کی ضرورت ہے۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ محولہ بالا وضاحتیں بڑی طرح تکرار سے دوچار ہوئی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ صراحت، تعبیرات کے انبوہ کثیر میں گم ہوگئی ہے۔ یہ پتہ لگانا مشکل ہے کہ خود حامدی صاحب کے ذہن میں ان کا بنیادی موقف اور بنیادی تصور کیا ہے جسے وہ مختلف لفظوں کے توسط سے متعارف کرانا چاہتے ہیں۔ کہیں بڑبولے پن کا گمان ہوتا ہے، کہیں اگر کوئی دعویٰ قائم بھی ہوتا ہے تو دوسرے ہی لمحے ایک نئی ضد اس کے پہلو بہ پہلو سر اٹھانے لگتی ہے۔ مثلاً یہ کہ اکتشافی تنقید کے وہی بنیادگزار ہیں اور اس نوع کی تنقید، اردو ہی کیا یورپی زبانوں میں بھی ناپید ہے۔ اگر اکتشافی تنقید سے حامدی کی مراد Apocalyptic Criticism ہے تو ہمیں یقیناً یہ ماننے میں کوئی تامل نہیں ہونا چاہیے کہ اس نوع کی تنقید کا سراغ مشرق تو کیا مغرب میں بھی نہیں ملتا البتہ اس اکتشافی ادب سے تو ہم تھوڑا بہت واقف ہیں جس کی جڑیں عہدنامہ جدید تک پھیلی ہوئی ہیں۔ اس نوع کی ادب کی ایک نمایاں خصوصیت اس کا پیغمبرانہ وصف ہوتا ہے۔ بنی نوع انسان کے لیے جو ایک ہدایت نامے کا حکم بھی رکھتا ہے اور جو تحریر نہیں کیا جاتا بلکہ نازل ہوتا ہے اسی لیے نیک وبد اور تغیر وتخریب کی پیشین گوئی بھی ان بشارتی کلمات کا ایک اہم حصہ ہوتی ہے۔

سوال یہ اٹھتا ہے کہ کیا ایسی تنقید کا تصور ممکن ہے جسے مطالعے کے بجائے نزول وصدور کا نام دیا جاسکے۔ اگر حامدی کے لفظوں میں شعری تجربے کی کلیت کا ادراک کرنا یا کرانا ہی تنقید کا خاص مقصد ہوتا ہے یا ہونا چاہیے تو کیا شعری تجربے کی کلیت یا totality of poetic experience کے درک کا ذریعہ صرف وصرف اکتشاف ہے۔ یعنی کسی ادبی تخلیق کی کلیت یا ادبی تجربے کی کلیت کا ادراک حاصل نہیں ہوتا بلکہ اس کا کشف ہوتا ہے اور ہم بخوبی جانتے ہیں کہ عملِ کشف ایک محدود تر مہلتِ زماں کو محیط ہوتاہے، کشف چوں کہ ارادے سے بالا اور شعور سے پرے محض ہونے کا عمل ہے۔ لہٰذا حامدی کا یہ دعویٰ کہ شعری تجربے کی کلیت کے ادراک کا دوسرا نام

اکتشافی تجزیہ کاری ہے تناقض کا حکم رکھتا ہے۔ اگر ان کا عمل نقدِ اکتشافی ہے تو پھر تجزیہ کاری اس کے مقصد میں کیسے شامل ہو سکتی ہے۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ 'کشف' ہونے یا دوسرے لفظوں میں القا ہونے کے عمل کو ایک ایسے خفیف اور مبہم تاثر سے تعبیر کیا جا سکتا ہے جو محیط ہوتا ہے ایک محدود تر مہلتِ زماں کو۔ جب کہ تنقید کا عمل بڑی حد تک اور بیش تر صورتوں میں شعور کا عمل ہے اور شعور زندگی کے گہرے اور متنوع تجربات اور علم کی بنیاد پر بلوغت کی منزلوں تک پہنچتا ہے۔ اس معنی میں تنقید ایک وسیع تر آگہی کے پس منظر کی متقاضی ہوتی ہے۔ اگر شبہات کو رد کرتی ہے تو بہت سے نئے شبہات بھی قائم کردیتی ہے۔ کیوں کہ علم کا کام تعصبات رفع کرنا ہی نہیں ہوتا، نئے نئے تعصبات کی گنجائشیں فراہم کرنا بھی ہوتا ہے۔ علم محض 'ذات' 'کائنات' اور مابعدالطبیعات کے متنوع مسائل و موضوعات کے عرفان کا نام ہی نہیں ہے ایک مقام پر پہنچ کر ہمارے جہل کا عرفان بھی ہے۔ تنقید کئی صبر آزما مراحل کے بعد علم اور جہل دونوں کا عرفان بخشتی ہے۔

حامدی نے اپنے مطالعے میں بار بار متن کی لسانی ساخت پر خاص اہمیت کے ساتھ اصرار کیا ہے۔ ابھی کل ہی کی بات ہے کہ نیو کرٹسزم کے علم برداروں نے مطالعہ بغور یا قرأت بغور تصور پر ان معنوں میں تاکید کی تھی کہ اس صورت ہی سے کسی شعری متن کا بالتفصیل تجزیہ ممکن ہے۔ ان نقادوں نے معنویات semantics کے تحت لفظوں کے معانی اور معانی کی تبدیل شدہ صورتوں پر گہرا غور و خوض کیا تھا اور الفاظ و اشیا، زبان، خیال اور کردار behaviour کے مابین رشتوں کو بھی مسئلہ بنایا تھا کہ کس طرح الفاظ، بیوہار پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اُن کے نزدیک ideas کے مقابلے پر نظم کی کنکریٹ خصوصیات زیادہ توجہ طلب تھیں اور نظم کی ملفوظی سطح، اس کی احساسی خصوصیات اور امیجری کی گنجائیت کا مطالعہ یک نہج پر تخلیقی تجربے کی یافت کے مماثل تھا۔ حامدی نے اقبال اور غالب کے دیباچے میں کچھ اسی قسم کی باتیں دہرائی ہیں وہ لکھتے ہیں کہ:

> "میں تکمیل یافتہ تخلیق کو ایک آزاد، خود مختار اور نامیاتی وجود کے مترادف گردانتا ہوں اور اس کی شعری اہمیت کو دریافت کرنے کے لیے اسی پر انحصار رکھتا ہوں۔ میری یہ کوشش ہوتی ہے کہ تخلیق کے اجزائے ترکیبی مثلاً پیکر، علامت

اور صوتی اثرات سے تشکیل پانے والی ہیئت میں تجربے کی نمو پذیری کے عمل
کی شناخت کروں تاکہ میرے نزدیک تخلیق کی فنی عظمت کا تعین اس کے
معنوی وقعت significance کے بغیر ممکن نہیں ہر بڑی تخلیق معنوی وقعت
سے متصف ہوتی ہے۔"

حامدی اکتشافی تنقید کی شعریات میں یہ لکھتے ہوئے کہ "اس طریق تجزیہ کی شروعات انھوں نے اپنی تصنیف اقبال اور غالب (1978) سے کی ہے" (ص 69) آگے چل کر معنوی وقعت کے اس تصور کو وہ یہ کہہ کر خود ہی رد کر دیتے ہیں کہ 'متن' شعری تجربے سے نہ کہ 'معنی' سے سروکار رکھتا ہے۔" (ص 73) وہ جب یہ کہتے ہیں کہ 'متن، آوازوں، پیکروں، جذبوں اور خاموشیوں سے گہرے طور پر جڑا ہوا ہوتا ہے۔" (ص 73) تو ہمارا ذہن آوازں کے حوالے سے اسلوبیاتی نقادوں، پیکروں کے حوالے سے جدیدیت پسندوں اور امیجسٹ علمبرداروں کی تھیوریوں، جذبوں کے حوالے سے رومانیوں کے poetry is emotions recollected in tranquility کے تصور کی طرف فوراً منعطف ہو جاتا ہے۔ اس عبارت میں اگر کوئی نئی بات ہے تو یہ ہے۔ 'خاموشیوں' کا حوالہ حامدی نے دراصل خاموشیوں والا تصور پیرے ماشیرے جیسے 'نو مارکسسٹ' سے اخذ کیا ہے۔ ماشیرے، متن میں جہاں تہاں واقع silences میں اُس مواد کو دبا چھپا ہوا پاتا ہے جو بظاہر unsaid یعنی ان کہا رہ گیا ہے۔ اس طرح وہ متن کے ساتھ ہی 'تحت المتن' کا تصور بھی فراہم کرتا ہے۔ وہ قطعاً نیا ہے۔ حامدی نے اپنے غیر مشروط، کشادہ اور آزاد ذہن کا بھی حوالہ دیا ہے جس کے باعث تنقید کو نظریاتی گراں باری سے نجات حاصل ہوئی ہے۔ یہ کوئی نئی یا ڈھکی چھپی بات نہیں ہے کہ میلارمے سے لے کر نارتھروپ فرائی تک ادبی تنقید مختلف اسالیب میں یہی دعویٰ کرتی آئی ہے۔ شعر کے اسرار یا جادو یا mystic element کے تعلق سے نہ صرف میلارمے اور دیگر علامت پسندوں نے انیسویں صدی کے نصف آخر میں کئی مباحث چھیڑے تھے بلکہ ان سے بھی پہلے کولرج نے بایوگرافیہ لٹریریا میں suspension of disbelief کا جو تصور پیش کیا تھا اس کے پیچھے بھی ردِ تعقل یا تخئیلی فضا اور اسرار کا تصور کارفرما ہے۔ کولرج نے شاعری کے مضمرات میں جادو ہی نہیں اس کے حسن اور قوت کو بھی ترجیحی منصب عطا کیا ہے بلکہ انھیں ایک ایسے طریق کار کا بھی نام دیا ہے جسے وحدت جوئیت عمل سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اور یہی وہ عمل ہے جو متخیلہ کے ساتھ وابستہ ہے۔ متن کی لسانی ساخت کی مرکزی

حیثیت کو نہ صرف جدیدیت پسندوں نے بلکہ روسی ہیئت پسندوں نے بھی تسلیم کیا ہے۔ حامدی لسانی ساخت کے بعد تشکیلیت کو بھی مرکزی حیثیت تفویض کرتے ہیں۔ ظاہر ہے مرکزی اہمیت کسی ایک امر ہی کو دی جا سکتی ہے۔ یہاں بھی خلطِ مبحث اور ضد کا پہلو برآمد ہوتا ہے۔ تکرار، تضاد، ذہنی الجھاؤ، ژولیدہ بیانی، اور گنجانیت، مختلف اور انفراد کی جستجو کا دوسرا نام حامدی کی تنقید ہے۔ باوجود اس کے حامدی میرے نزدیک ایک ایسے وقت پسند نقاد کا درجہ رکھتے ہیں جنھیں اپنے علم، اپنے ذوق اور اپنے ذاتی تخلیقی تجربے پر پختہ اعتماد ہے، جو چیزوں کا درک ہی نہیں امتیاز کی ایک بہتر فہم بھی رکھتے ہیں۔ محض ان کے بعض دعاوی اور ان کے اسلوبِ نقد کے بعض مبہم کی پردہ دری میرا مقصود تھا، ورنہ ان کی نظر اور ان کے نظریۂ اطلاق کی اپنی اہمیت اور اپنی معنویت ہے۔

O

شمیم حنفی کی تنقید: ایک نئی مابعدالطبیعیات کی جستجو

شمیم حنفی کی ذہنی تشکیل اور بالخصوص ادبی فہم کی تشکیل میں اُن نظریہ سازوں نے خاص کردار ادا کیا ہے جن کا سارا زور تخلیق کی ملفوظی ساخت پر رہا ہے البتہ وجودی فکر نے انھیں ایسے بہت سے معنی کے جستجو کی طرف راغب کیا جن کا تعلق طبیعیات سے جتنا ہے اس سے زیادہ مابعدالطبیعیات سے ہے۔ ان جستجوؤں نے ان کے ذہن کو چیزوں کو نئے طور سے دیکھنے اور سمجھنے کی طرف مائل کیا۔ اب محض لسانی ساخت ان کا مسئلہ نہیں رہی اور نہ ادب ان کے نزدیک مقصود بالذات جیسی کوئی شے رہا۔ مختلف شعبہ ہائے علوم اور زندگی کے متنوع تجربوں سے ان کی جس فہم نے تشکیل پائی ہے اسی کا دوسرا نام وژن ہے۔

شمیم حنفی کا طرزِ ادراک اپنے عہد کے حاوی رجحانات سے بڑی حد تک مختلف اور بے پرواہ نظر آتا ہے۔ میرے لیے یہی چیز سب سے زیادہ دلچسپی اور توجہ کا باعث بھی ہے۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس جو ان کا ڈی لٹ کا مقالہ تھا۔ مقالہ کیا تھا مختلف النوع فلسفیانہ اور نیم فلسفیانہ نظریات کا جنگل تھا۔ جو ایک ایسے ذہن کا کارنامہ ہے جس میں صبر کا مادہ کم سے کم ہے، جو انتخاب کی اہلیت سے عاری ہے۔ وہ متعلق و رغیر متعلق چیزوں کو یکجا کر کے مرعوب کرنا چاہتا ہے۔ اپنی آگاہیوں میں دوسروں کی شرکت سے اسے کوئی غرض نہیں ہے۔ شمیم حنفی نے اس پُر مشقت کام کے بعد دوبارہ اسی نہج کے کام سے غالباً توبہ کرلی۔ یہ ضرور ہوا کہ 'مشقِ سخن' کے اس دور میں اَلَم بغلم جو کچھ بھی اخذ و اکتساب کیا تھا۔ وہ ضائع نہیں ہوا اور مطالعہ کم از کم جوانی کے ایام کا مطالعہ جو بے صبر طبائع کو اِدھر اُدھر منھ مارنے کے لیے رغبت دلاتا رہتا ہے یوں بھی کافی کارآمد ہوتا ہے اور دور تک آدمی اسے کیش کرسکتا ہے۔ شمیم حنفی کے وژن یا ان کے خواب سازی میں جوانی کے اِن دشوار گزار اور غیر یقینی دنوں کے آثار کا بڑا دخل ہے۔

شمیم حنفی میر، غالب اور اقبال کی شاعری کی تفہیم کے عمل میں اکثر ایک ساتھ بہت سے متعلقات کی دھنک سی کھینچ دیتے ہیں۔ بالخصوص معاصر انسانی سروکاروں کا کسی بھی اہم شاعر کے طرز فکر اور طرز احساس کی تشکیل میں کیا کردار ہوتا ہے؟ یہ سوال اور کئی سوالات کا محرک بن جاتا ہے۔ قدم قدم پر ہم ایک ایسے قاری سے دوچار ہوتے ہیں جو فلسفیانہ سطح پر چیزوں کے اور چھور جاننا چاہتا ہے۔ جو تنقید کے اُن بنے بنائے اور مدتوں سے دوہرائے ہوئے دعووں، کلیوں اور سانچوں سے اپنے تصور کی تشکیل نہیں کرتا جو دھوکے میں زیادہ رکھتے اور بار بار اپنی طرف متوجہ بھی کرتے ہیں۔ شمیم حنفی اکثر ان کے برخلاف اپنی رائے قایم کرنے میں بے چین زیادہ نظر آتے ہیں۔ کسی کے قدموں کے نشانات سے پُرشاہ راہ پر بڑے ہنستے کھیلتے دوڑ لگانے میں جو سہولت ہے وہ نئے اور ایسے سنسان راستوں کو اپنی گزرگاہ بنانے میں مشقت کیشی میں بدل جاتی ہے جہاں صرف اپنا مفروضہ، اپنا قیاس اور اپنا ادراک ہی چراغ راہ کا کام کرسکتا ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ شمیم حنفی کے لیے غیر ادبی متعلقات کوئی معنی نہیں رکھتے یا انھوں نے اپنی رائیں قایم کرنے میں علم کے دوسرے صیغوں یا ادبی اور فلسفیانہ نظریوں کو ہمیشہ بے اوقات سمجھا ہے۔ دراصل ہم جسے علم کہتے ہیں اس کی ایک راہ ذات کے تجربے سے ہو کر جاتی ہے۔ دوسرا راستہ اخذ واکتساب سے ہو کر جاتا ہے اور جو ایک مقام پر پہنچ کر ہمارے لاشعور کا حصہ بن جاتا ہے۔ پھر ہمیں یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ ہماری فکر نے کس تصور، کس نظریے، یا کس علم سے تراوش پائی ہے۔

شمیم حنفی کا طرز فکر اور کسی بھی تخلیقی فن کار کے بارے میں کوئی رائے قایم کرنے کا رویہ تقریباً ہر جگہ یکساں نظر آتا ہے۔ ہمارے کلاسکس کی تفہیم ہو کہ بیسویں صدی کے ان نئے فن کاروں کی تعبیر کا مسئلہ جنھیں ہماری تنقید اکثر مسئلہ بنانے سے گریز کرتی ہے یا اوپر اوپر سے چھوکر گزرنے پر ہی قانع ہو جاتی ہے۔ شمیم حنفی تخلیق ہی نہیں پورے انسانی سیاق کو مسئلہ بناتے ہیں جس میں تاریخ، تہذیب اور سیاست کی کارفرمائیوں اور مضمرات کا خاص درجہ ہے۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے:

> "میں زندگی کی وحدت کے علاوہ تجربے کی وحدت میں بھی یقین رکھتا ہوں۔
> چیزیں، لوگ اور صورتیں اپنے ماحول، پس منظر اور گرد و پیش کے بغیر مجھے
> ادھوری محسوس ہوتی ہیں۔ ذاتی واردات کے مفہوم تک میری رسائی بھی اکثر
> اجتماعی زندگی کی اساس مہیا کرنے والے تجربوں اور سچائیوں کے واسطے سے

ہوتی ہے۔ انفرادی شعور میرے نزدیک اجتماعی زندگی کی ضد نہیں ہے۔ جس طرح میرا گھر، ایک بھری پری بستی اور آبادی کا حصہ ہے، اسی طرح میرا اپنا شعور بھی اس بسیط روایت اور تاریخ کا پروردہ ہے جس کی تعمیر میں ایک ساتھ بہت سے عناصر سرگرم رہے ہیں۔"

(انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی: شمیم حنفی، ص 9)

اب ذرا ان اقتباسات کو دیکھیں کہ کس طرح شمیم حنفی نے سودا، نظیر، حالی، اکبر اور اقبال کے بارے میں مقبول عام اور مروجہ رایوں سے دامن بچا کر گزرنے میں عافیت سمجھی ہے۔

1. الم آمیز تجربوں اور کیفیتوں کا بیان سودا اتنے غیر رسمی، معروضی اور مدلل انداز میں کرتے ہیں کہ تجربے اور جذبے کی شدت پر ایک حجاب قایم ہو جاتا ہے۔ نہ تو ان کی آواز بوجھل ہوتی ہے اور نہ ان کے لفظوں پر افسردگی کا سایہ پڑتا ہے۔

2. جس قسم کے تجربوں سے میر اور غالب کا سابقہ پڑا، ان کی شخصیتیں اندر سے اگر اتنی مضبوط نہ ہوتیں تو دونوں بکھر گئے ہوتے۔ تخلیقی اعتبار سے میر اور غالب دونوں کی شخصیتیں حیرانی کی حد تک منظم دکھائی دیتی ہیں۔ میر اور غالب کی عظمت اور انفرادیت کا انحصار ان کے باطن کی اسی تنظیم پر ہے جو انھیں پریشان تو رکھتی ہے، لیکن پسپا نہیں ہونے دیتی۔

3. نظیر کی شاعری میں ایک نوع کی حسی، جذباتی اور بصری مساوات کا رنگ بہت نمایاں ہے۔ اس مساوات کی حدیں ان کے مشاہدے سے ان کے فکری تجربے تک اور اُس تجربے سے ان کے لسانی مزاج تک چارسو پھیلی ہوئی ہیں۔

4. اس وقت جب دنیا ایک عالم گیر احساسِ شکست، افسردگی اور انسانی ترجیحات کے سلسلے میں مستقل بے یقینی اور تشکیک کے تجربے سے گزر رہی تھی، جب تاریخ کا پھندا روز بروز سخت ہوتا جا رہا تھا اور تخشن کے ماحول میں زندگی کی مہملیت کے تصور نے ایک اجتماعی میلان کی شکل اختیار کر لی تھی، اقبال کی شاعری معنی کی تلاش اور تشکیل کا ایک عمل کہی جا سکتی ہے۔

شمیم حنفی نے سودا کے بارے میں جس خیال کا اظہار کیا ہے وہ اس معنی میں ہماری توجہ کو برانگیخت کرنے کی توفیق سے مملو ہے کہ یہاں بین السطور انھوں نے میر کا نام لیے بغیر الم آمیزی

کے تجربے کو سودا کے باب میں ایک نیا نام دینے کی کوشش کی ہے۔ وہ اس دعوے کو اپنی رائے قایم کرنے کے عمل میں مانع نہیں آنے دیتے کہ الم آمیز تجربے کے اظہار میں میر، سودا سے بڑے ہیں یا سودا، میر سے کتنے کم تر ہیں۔

شمیم حنفی میر اور غالب کی عظمت اور انفرادیت کا انحصار ان کے باطن کی تنظیم پر بتاتے ہیں۔ جب کہ عموماً میر کو نرم و گداز لہجے کا شاعر قرار دیتے ہوئے ان کے سوانح اور شخصیت سے رشتہ جوڑا جاتا ہے اور غالب کو سپاہ گری کے سلسلے سے منسلک کر کے ان کے لہجے کی صلابت کی دلیل قایم کی جاتی ہے۔ شمیم حنفی یہ بتانا چاہتے ہیں کہ خارج کی غیر یقینی اور تاریخی صورتِ حال خود ایک جبر ہے۔ جو کسی بھی تخلیقی فن کار کے حوصلوں کو توڑنے کے لیے ایک چیلنج کی حیثیت رکھتا ہے۔ اگر میر اور غالب کی شعری شخصیت ریزہ ریزہ ہونے سے بچ رہی تو اس کا راز ان کی اسی باطن کی تنظیم میں مضمر ہے۔ یا نظیر کے وسیع الذیل تجرباتِ زندگی میں نظیر کے حواس کس طور پر سرگرم کار تھے جو ان کے لسانی سانچوں اور فکر کے اسالیب کے لیے بھی ایک ایسی راہ فراہم کرتے ہیں جو صرف اور صرف نظیر کے قدموں کی چاپ کی منتظر تھی۔ جس پر کسی دوسرے کے قدموں کا کوئی لمس دور دور تک دکھائی نہیں دیتا۔

اقبال کے بارے میں شمیم حنفی کے اس خیال سے میں اتفاق کرتا ہوں کہ اقبال کو اکثر ان کی تخلیقی وحدت کو نظر انداز کر کے اس کے حصے بخرے کر کے 'سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے اور ان کی 'فکر کو تخیل سے قطعاً الگ کر کے' دیکھنے کے اس رویے نے مغالطے زیادہ پیدا کیے ہیں۔ شمیم حنفی اقبال کی مشرقیت کی تو بات کرتے ہیں، لیکن اسے مذہبی منطق سے جوڑ کر محدود کرنے سے باز رہتے ہیں بلکہ عالمی سیاسی نشیب و فراز کے تناظر میں انسانی سروکاروں کو جو چیلنج درپیش ہیں اس کا ایک جذباتی اور حسیاتی ردِ عمل، اقبال کے شعر میں کیا صورت اختیار کر لیتا ہے اور اقبال کے اظہاری سانچے کس طور پر روایت سے روشنی اخذ کرنے کے باوصف ایک نئی شعری بوطیقا کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ اس پورے عمل پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ شمیم حنفی کا کہنا ہے کہ "اس عہد کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں انسانی کردار کی صلابت اور انسانی منصب کی عظمت کا اتنا گہرا اور پائدار احساس نہیں ملتا جتنا کہ اقبال کے یہاں..."

ممتاز شیریں کے بعد وارث علوی اور شمیم حنفی نے منٹو کے فکر اور فن کے اسالیب کو نئے سرے سے چھاننے پھٹکنے کی ضرورت پر زور دیتے ہوئے منٹو کے قالب سے ایک نئے منٹو کو پیدا

کرنے کی طرف توجہ دی ہے۔ شمیم حنفی نے زیادہ تر اقبال ہی کی طرح ان منٹوں کو رفع کرنے کی سعی کی ہے جنھوں نے منٹو کو چاروں طرف دھند سے اَٹ دیا ہے۔ منٹوشناسی کے نام پر ادھر جو تحریروں کا انبار سامنے آیا ہے اس میں تکرار کا پہلو اس قدر حاوی ہے کہ لکھنے والوں کی ذہانتوں پر ترس کھانے کے علاوہ اور کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ شمیم حنفی جب یہ کہتے ہیں کہ منٹو کا تخلیقی کردار اپنی ذلت کے احساس سے ابھرا ہے۔ اس نے اندھیرے کو اندھیرے کے طور پر دیکھا اور اس کے خلاف سے کچھ چنگاریاں ڈھونڈ نکالیں جو اندھیرے کے وجود کو جھٹلائے بغیر روشنی کا پتہ دیتی ہیں۔'' اس اقتباس میں منٹو کی پوری زندگی، پوری شخصیت ہی نہیں اس کا پورا ٹوٹتا، بکھرتا اور انسانیت کے چہرے پر تھوکتا ہوا عہد سمٹ آیا ہے۔ منٹو نہ تو مایوس ہے نہ کوئی خوش خواب تراشتا ہے نہ کسی امید کو اپنی ڈھارس بناتا ہے۔ وہ تو بس انسان اور اپنے عصر کی تہوں میں ڈوب کر ایک ایسے سراغ تک پہنچتا ہے جو اسے دم بخود کر دیتا ہے۔ بس اسی سراغ کا دوسرا نام منٹو کا افسانہ ہے۔

OO

ہمارے اکثر نقاد محض یہی سمجھتے ہیں اور ان کے دعووں میں اسی بات پر اصرار زیادہ ملتا ہے کہ محض بدیعیاتی علم یا محض بعض نظریات سے وابستگی اور ان کا اطلاق ہی تنقید کے تفاعل میں بنیادی کردار ادا کرنے والی شرائط ہیں۔ لیکن ان اسباب پر ان کی توجہ کم ہوتی ہے جو تخلیقی ذہن پر ہمیشہ محسوس وغیر محسوس طور پر اثر انداز ہوتے رہتے ہیں اور جن سے ادیب کی ترجیحات کا نقشہ کبھی کم اور کبھی زیادہ تتر بتر ہوتا رہتا ہے۔ شمیم حنفی کے لیے تخلیقی ذہن ایک متحرک اور مضطرب ذہن ہے۔ وہ اگر یک سو ہے تو تخلیقی ذہن ہی نہیں ہے۔ تخلیقی ذہن اپنے عہد سے بے خبری کا استعارہ ہوتا ہے۔ تاریخ ہم سے متصادم بھی ہوتی ہے اور ہمیں از سر نو ایک نئے معنی کی طرف رجوع بھی کرتی ہے۔ اسی طرح تہذیب کا تعلق نظامِ زندگی سے زیادہ نظامِ احساس کی نئی تشکیل کرنے سے ہے۔ دراصل اقبال کی شاعری ان سوالوں کے جواب فراہم کرتی ہے کہ تاریخ کس طور پر ایک تخلیقی تجربے کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور تہذیب کس طرح انفرادی اور اجتماعی افراد کی روح میں رچ بس کر انجانا سا قالب اختیار کر لیتی ہے۔ یہ سارے اعمال کسی حد تک غیر محسوس بھی ہوتے ہیں اور مبہم بھی۔ شمیم حنفی کی تنقید کا خاص منصب انھیں گتھیوں کو سلجھانے پر موقوف ہے۔ تخلیقی تجربے کو وہ ایک وسیع ترکلیت میں دیکھتے ہیں جس کی تشکیل میں تمام شعبہ ہائے زندگی اور علوم، تاریخ اور تہذیب وغیرہ کے اثرات اس طور پر کارفرما ہوتے ہیں کہ بعض وقت

ان کی علیحدہ علیحدہ شناخت تقریباً ناممکن ہو جاتی ہے۔ شمیم حنفی نے تخلیقی تجربے کو اسی معنی میں ایک پیچیدہ تر تجربے کا نام دیا ہے اور اسے ایک وحدت کے طور پر بھی دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ایک جگہ انھوں نے اپنے اس موقف کی ان لفظوں میں وضاحت بھی کی ہے:

''میں زندگی کی وحدت کے علاوہ تجربے کی وحدت میں بھی یقین رکھتا ہوں۔ چیزیں، لوگ اور صورتیں اپنے ماحول، پس منظر اور گرد و پیش کے بغیر مجھے ادھوری سی محسوس ہوتی ہیں۔ ذاتی واردات کے مفہوم تک میری رسائی بھی اکثر اجتماعی زندگی کی اساس مہیا کرنے والے تجربے اور سچائیوں کے واسطے سے ہوتی ہے۔ انفرادی شعور میرے نزدیک اجتماعی زندگی کی ضد نہیں ہے۔ ... کوئی بھی شخص تنہا تو ہو سکتا ہے اور یہ ایک بہت بڑی سعادت ہے، تخلیقی آدمی کے لیے، لیکن کوئی بھی اکیلا نہیں ہے۔''

ایک دوسری جگہ تخلیقی تجربے، تہذیب اور تاریخ کے آپسی رشتوں کے بارے میں قدرے وضاحت سے کام لیتے ہوئے انھوں نے اس مغالطے کو دور کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادب تاریخ کی تاریخ واریت کی کھتونی ہے نہ اس کے بیانیہ کی بازآفرینی۔ تاریخ کو بدلنے والے عناصر اور قوتیں جو ہمیشہ واضح نہیں ہوتیں لیکن اندر ہی اندر سرگرم کار رہتی ہیں۔ ادب کا منصب ان کی پیش گوئی ہے نہ ان قوتوں کو نام دینا اور نہ ہی تاریخ کے رُخ کو بدلنے کا اس میں یارا ہوتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

''میں ادب اور آرٹ کو تاریخ یا کسی مخصوص تہذیبی منطقے کا تابع فرمان نہیں سمجھتا۔ اسی لیے مجھے اس خوش گمانی میں بھی شک ہے کہ ادب اور آرٹ تاریخ سازی کا بوجھ اٹھانے کے متحمل ہو سکتے ہیں۔ یہ خودسر، ضدی، بے قابو اور بدحواس، دنیا صرف لفظوں سے نہیں بدلی جا سکتی۔ تخلیقی اظہار کے تمام وسائل اپنی تاثیر اور کشش کے باوجود اپنی تمام تر توانائی اور طاقت کے باوجود، انسانی سماج کو اس حد تک لبھانے میں ناکام رہتے ہیں کہ اس کی سرشت ہی تبدیل ہو جائے۔ لیکن ادب اور آرٹ تبدیلی کا احساس اور تبدیلی کی ضرورت کا احساس پیدا کرنے اور اس احساس کو جگانے پر قادر ضرور ہوتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تاریخ کے ہر دور اور ہر بڑے تہذیبی عمل اور ردِّعمل کے پیچھے ہمیں کچھ

ایسے تجربوں کی موجودگی کا احساس بھی ہوتا ہے جو ادب اور آرٹ کی زمین سے نمودار ہوتے ہیں۔"

ظاہر ہے انسانی زندگیوں سے پہلے جیسی معصومیتیں ہوا ہو گئیں۔ انسانی معاشرہ پہلے جیسے ان انسانوں کا معاشرہ نہیں رہا جو بے حد شفاف، بے میل اور بے ریا ہوا کرتا تھا۔ سیاست نے اسے آلودہ نہیں کیا تھا اور قوموں اور ملکوں کے درمیان اتنے تنازعے اور اتنی مصلحت کیش وابستگیاں اور سنگدلانہ مسابقت آرائیاں نہیں تھیں۔ تمام جنگ و جدال اور قوت آزمائیوں کے باوجود 'لفظ' کی حیثیت گراں قدر کی تھی۔ ہمارے ادوار میں جس چیز کو سب سے زیادہ بے حرمتی اور بے آبروئی کا سامنا کرنا پڑا وہ 'لفظ' ہی ہے۔ جو اپنا اثر کھوتا جا رہا ہے۔ ایسے حالات میں شمیم حنفی کا یہ کہنا قطعی درست ہے کہ تخلیقی اظہار تبدیلی کا احساس تو پیدا کرسکتا ہے، انسانی معاشرے کی سرشت نہیں بدل سکتا۔

○○

شمیم حنفی نے اپنے کئی مضامین میں موجودہ ادب و تنقید کی صورت حال کو غیر اطمینان بخش اور تکلیف دہ بتایا ہے۔ ہمارے ادبی معاشرے میں جو ایک عمومی قسم کی بے حسی پھیلی ہوئی ہے۔ وہ اس کے بھی سخت لفظوں میں گلہ گزار ہیں۔ اس کی کچھ نفسیاتی اور کچھ سیاسی وجوہات ہیں۔ یہ تو میرا قیاس ہے ممکن ہے دوسروں کی نظر میں اس کے اور دوسرے کئی اسباب ہوں گے۔ اسباب خواہ کچھ ہوں۔ ہمیں اس مسئلے پر غور کرنے کی ضرورت ہے اور غور نہ کرنے کے معنی یہ ہیں کہ ہم خاموش رہ کر اس 'عمومی بے حسی' کی مزید توثیق کر رہے ہیں۔ میرے کہنے کا مقصد یہ نہیں ہے کہ تخلیقی رفتار پر قدغن سا لگ گیا ہے یا اچھا ادب تخلیق ہی نہیں ہو رہا ہے۔ یقیناً ہو رہا ہے، اگرچہ مقدار میں کوتاہ ہے اور یہ ہر دور میں ہوتا ہے کہ کم درجے کا ادب تحوک سے ہوتا ہے اور اس کم درجہ ادب کی بھی معنویت ہے۔ ادبی فضا کی گہما گہمی اور ادبی ایوانوں کی چہل پہل اسی اکثریتی ادب سے قایم ہے۔ میں تو پاپولر ادب کا بھی قایل ہوں اور مشاعروں کی اس شاعری کا بھی جو فوری طور پر داد طلب ہوتی ہے اور عوامی جذبات و احساسات کی تسکین کا سامان جس میں زیادہ ہوتا ہے۔

جس 'عمومی بے حسی' کی بات میں نے چھیڑی ہے۔ اس راگ کو شمیم حنفی بھی بار بار الاپ چکے ہیں لیکن ہر الاپ کا سر الگ ہوتا ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون 'اردو ادب کی موجودہ

صورت حال' کو موضوع ضرور بنایا ہے لیکن یہ موضوع کم مسئلہ زیادہ ہے۔ اس مضمون کا آغاز ہی وہ اس مفروضے سے کرتے ہیں:

> ''اصل موضوع پر بات شروع کرنے سے پہلے میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ میں نے خاصی جھجک کے ساتھ اپنے آپ کو اردو ادب کی موجودہ صورت حال پر گفتگو کے لیے آمادہ کیا ہے۔ میرے لیے اس موضوع کا خیال بھی تلخی اور کسی قدر افسردگی کا احساس پیدا کرنے والا ہے اور اس کے اسباب صرف ذاتی نہیں ہیں۔ ہمارا زمانہ اور معاشرہ جن حالات سے گزر رہے ہیں، ان کے بارے میں ٹھنڈے دل سے غور کرنا آسان نہیں ہے۔ یہ حالات ہمارے اندر برہمی، دل گرفتگی، بیزاری، خوف اور تشویش کے احساسات ایک ساتھ پیدا کرتے ہیں۔ ماضی کے بارے میں سنجیدگی کے ساتھ سوچنے کے لیے ہمیں اپنی بکھری ہوئی طاقتیں یک جا کرنی پڑتی ہیں۔ حال کے بارے میں سوچنے سے زیادہ ہم اس سے الجھنے میں اور اس کے آشوب سے خود کو بچانے میں مصروف ہو جاتے ہیں اور مستقبل کی صورت بہت مبہم اور غیر یقینی ہے۔''
>
> (خیال کی مسافت، 2007، ص 80)

شمیم حنفی نے اپنی تلخی اور افسردگی کا سبب معاشرے کے حالات میں تلاش کیا ہے۔ اسی لیے ان کے نزدیک ادب پارے کی 'معنویت کے تعین اور تلاش میں لامحالہ' اس ادب کے زمانی اور مکانی مناسبات اور متعلقات کا جائزہ شاید ناگزیر ہوگا، حالانکہ اس جملے کی ساخت میں شمیم حنفی نے تھوڑے سے تحفظ سے بھی کام لینے کی کوشش کی ہے کہ 'ناگزیر' کے ساتھ 'شاید' کا لاحقہ جوڑ کر انھوں نے شبہ کی تھوڑی سی گنجائش بھی رکھی ہے۔ شمیم حنفی کے طرز تحریر میں یہ چیز ایک عمومی رویے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم انھوں نے بعض مسائل کے بارے میں کھل کر بات کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً:

> ''1. ہمارے موجودہ ادبی معاشرے کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ممتاز اور معروف ادیبوں خاص کر ادب اور ادبی تجربوں کی وضاحت کا بوجھ اٹھانے والے دانش وروں اور نقادوں کی اکثریت ادب اور زندگی کی حقیقت کو ایک دوسرے سے الگ دیکھنے کی عادی ہے اور جن ادیبوں کے یہاں انسانی سروکار کچھ نمایاں ہیں۔ ان

میں سے بیش تر ادب کے مطالبات اور تخلیقی اظہار کی ذمہ داریاں نبھانے سے قاصر نظر آتے ہیں۔" (خیال کی مسافت، 2007، ص 97)

2. ادب کے قارئین کی تعداد میں کمی کا تصور وارصرف نئے لکھنے والوں کو ٹھہرانا یا یہ کہنا کہ نئے لکھنے والے اپنی اجتماعی زندگی اور عام انسانی تجربوں سے لاتعلق ہوتے جارہے ہیں، درست نہیں ہے۔" (ایضاً)

محولہ دونوں اقتباس میں تناقض کی صورت بھی پیدا ہوگئی ہے۔شق ۱ میں یہ کہا گیا ہے کہ معروف ادیب یا نقاد ادب اور زندگی کی حقیقت کو ایک دوسرے سے الگ دیکھنے کے عادی ہیں تو اس کے برخلاف شق 2 میں (اور بالخصوص اسی مضمون میں) یہ بھی کہا جارہا ہے کہ نئے لکھنے والے اپنی اجتماعی زندگی اور عام انسانی تجربوں سے لاتعلق نہیں ہیں۔ باوجود اس کے یہ تو قطعی واضح ہے کہ شمیم حنفی کا شمار ان نقادوں میں نہیں کرنا چاہیے جنھوں نے محض کسی ایک تصور، کسی ایک نظریے یا کسی ایک تھیوری کے کھونٹے سے اپنے آپ کو باندھ کررکھا ہے۔ اس معنی میں وہ اپنے ذہنی رویے کے اعتبار سے محمد حسن عسکری کے شانہ بہ شانہ کھڑے ہوئے نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر وہ عسکری جو اسلامی ادب کی تحریک سے پہلے کے عسکری ہیں۔ یعنی جھلکیاں، آدمی اور انسان اور ستارہ یا بادبان والے عسکری نے مشرق ومغرب کے قضیے پر (غالباً) سب سے پہلے 'جھلکیاں' کے تحت آواز اٹھائی تھی۔ ایڈورڈ سعید اور کولونیل اور پوسٹ کولونیل مباحث میں اس آواز نے ایک شور کی صورت اختیار کرلی ہے۔ شمیم حنفی نے جا بجا ان حوالوں کو بھی بنیاد بنایا ہے اور ان تصورات کی 'نیک نیتی' پر شبہ کا اظہار کیا ہے جو بڑی تیزی اور دبدبے کے ساتھ گزشتہ سو ڈیڑھ سو برسوں سے ہماری دانش کا حصہ بنتے جارہے ہیں۔ شمیم حنفی نے جدید تکنیکی ترقیات سے پیدا ہونے والے ان مسائل کو جا بجا حوالہ بنایا ہے۔ جو مغرب میں بظاہر منظم، ضابطہ بند اور خوش حال زندگیوں کو اندر سے کھوکھلا اور اس قدر تنہائی پسند بنا رہا ہے جس کی حدیں مردم بیزاری سے جاکرمل جاتی ہیں۔ جیسے پورا 'مغرب' ایک تہذیبی ریگستان' میں بدل چکا ہے اور جس عمومی عارضے نے اس پر آسیب کی طرح پر پھیلائے رکھے ہیں اسے صرف اور صرف شیزوفرینیا ہی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ شمیم حنفی اس دہشت ناک صورتِ حال کو ڈراونی بتاتے ہوئے یونس ڈی سوزا کے ان لفظوں کا حوالہ بھی دیتے ہیں جو کم ڈراونا نہیں ہے کہ "تاریخ کی جس روداد سے ہم واقف ہیں اس کا بیش تر حصہ چھاپے جانے کے لائق نہیں ہے، وہ تو اندھیرے میں ایک لمبی چیخ جیسا ہے۔"

شمیم حنفی نے اپنی بحث میں گلوبلائزیشن، روح کے تحفظ، اجتماعی شعور، اجتماعی طرز، حساس، ثقافتی حافظے، تاریخ، تاریخ کے خاتمے، تشدد، بربریت، دونوں عالمی جنگوں اور ان کی تباہ کاریوں، فلسطین، تقسیم ہجرت وغیرہ جیسے مسائل پر بڑی دانش ورانہ محاکمہ کیا ہے۔ اسی ذیل میں وہ اپنے اس دُکھ کو بھی زبان پر لائے بغیر نہیں رہتے جو عمومی سے زیادہ ذاتی نوعیت کا زیادہ ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ہماری ادبی روایت اور ادبی کلچر کے زوال اور ابتذال کی بہت کچھ ذمے داری ہماری نئی تنقید پر عاید ہوتی ہے جو کسی گہرے اخلاقی تصور یا اخلاقی قدر سے عاری ہے۔ 'نئی' اس لیے کہ اس سے پہلے تنقید نے تخلیقی تجزیوں کا رخ بدلنے کی کوشش اتنی ڈھٹائی کے ساتھ نہیں کی جو ہمیں اپنے دور میں دکھائی دیتی ہے۔ تاریخ کے تشدد اور بربریت کی ایک شکل وہ بھی ہے جو نظریاتی تنقید کی صورت میں ہماری حسیت پر وارد ہوئی۔ بیسویں صدی کے دوران ہندوستان اور پاکستان کی تمام زبانوں کے ادب میں ایک میلان، جس نے تخلیقی آزادی کے تصور کو فروغ دیتے دیتے بالآخر ایک غیر رسمی منشور کی حیثیت اپنا لی، اپنے دیسی پن یا Native Vigour کا ہے۔ اس میلان کے پاسداروں میں یہ احساس عام تھا کہ مغرب کی اندھادھند تقلید کے دائرے سے ہمیں نکالنے کی طاقت صرف ہمارا ثقافتی حافظہ مہیا کرسکتا ہے۔ مغربی ادبیات کی بنیادوں پر استوار کیے جانے والے تنقیدی معیار ہماری اپنی رویت سے مناسبت نہیں رکھتے، چنانچہ انھیں آنکھیں بند کر کے قبول کرلینا بے معنی ہے۔ مغرب نے ہماری ثقافتی اور ادبی پہچان کو حاشیے پر ڈال دیا ہے۔ ہماری جدید کاری اور ہماری ترقی کا تصور مغرب کے تجدد اور ترقی کے تصور سے الگ ہونا چاہیے۔"

(انفرادی شعور اور اجتماعی زندگی، شمیم حنفی، ص 17-16)

اس میں کوئی شک نہیں کہ محولہ بالا اقتباس میں کچھ باتیں یقیناً غور طلب ہیں۔ مثلاً ان کا یہ کہنا "ہماری نئی تنقید کسی گہرے اخلاقی تصور یا اخلاقی قدر سے عاری ہے" جس کے باعث ہماری ادبی روایت اور ادبی کلچر زوال کے دہانے تک پہنچ گیا ہے۔ ہم شمیم حنفی سے یہ سوال

کرسکتے ہیں کہ کیا ترقی پسند تنقید یا جدیدیت زدہ تنقید نے وسیع پیمانے پر یہ کام نہیں کیا تھا۔ ترقی پسند تنقید نے قدیم طرز نقد اور تاثر اساس تنقید کے طریقوں کو دھکیل کر پیچھے کردیا تھا اور جدیدیت زدہ تنقید نے ترقی پسند تنقید کے سیلاب پر باندھ باندھنے کی کوشش کی تھی۔ ایک خاص وقت پر تنقید کے دونوں رویے اپنی انتہا پر پہنچ گئے تھے اور ان میں تکرار کے باعث، خالی پن کی صورت پیدا ہوگئی تھی۔ ادب اور نظریے کے رشتوں پر بھی خوب خوب مباحث ہوئے اور مواد و ہیئت کے مسئلے کے ساتھ ساتھ غیرادبی معیاروں پر بھی گفتگو کا بازار خاصا گرم رہا۔ ان تمام نظریات کی جڑیں بھی مغرب ہی میں تھیں اور خود شمیم حنفی نے 'جدیدیت کی فلسفیانہ اساس' میں انھیں تصورات کو جدیدیت کی تشکیل میں عمل آور بتایا ہے جن کی نال مغرب میں گڑی ہے۔ اس لیے محض موجودہ عہد کی تنقید کو ہی ہر بگاڑ کا ذمہ دار ٹھہرانا میرے نزدیک صائب نہیں ہے۔ مغرب کے خلاف ہر دور میں محاذ آرائی بھی ہوتی رہی اور آئندہ بھی ہوتی رہے گی اور وہ دن شاید کبھی نہ آئے گا کہ مغرب کے کمالات اور ان کے فلسفے سے ہم استفادہ کرنا چھوڑ دیں۔ مشرقی ممالک اور بالخصوص اسلامی ممالک میں جو بے ہنگم تشدد کا دور دورہ ہے اور ہمارے یہاں بھی جس قسم کی اقلیت کشی کا میلان زور پکڑتا جا رہا ہے اور جس قسم کی تہذیب اور تہذیبی قومیت کا تصور اور مذہبی احیا پرستی اور توہم پرستی زور پکڑتی جا رہی ہے۔ اس سے یہی گمان تقویت پا رہا ہے کہ مشرق کو اپنے پیروں پر کھڑے ہونے میں ابھی کچھ اور صدیاں لگ سکتی ہیں۔ ہماری فنی میراث کی نہ تو معیار بندی ہوئی ہے نہ اس شعریات کی تشکیل کی طرف ہی ہم نے توجہ کی ہے جسے ہم موجودہ زمانوں کی زندگی کے روبرو رکھ سکیں۔ ہم نے غالباً شعریات کو ایک جامد شے کی طور پر سمجھا ہے کہ جو کچھ کہ قدما بیان کر گئے ہیں بس تاریخ وہیں تک تھی، زندگی وہیں تک تھی، تخلیقی ادب وہیں تک تھا۔ شعریات اس گرامر کا نام ہے جس سے کوئی فن پارہ تشکیل پاتا ہے۔ تشکیل پاتا ہے، تخلیق نہیں پاتا۔ ہم نے تشکیل پانے کو تخلیق پانا سمجھ رکھا ہے۔ جس کے باعث ہم اکثر خوش فہمیوں سے سرشار ہوتے رہتے ہیں۔ شمیم حنفی نے جس دیسی پن Native vigour کی بات کہی ہے وہ بھی محض ایک خوش خواب ہے۔ دیسی پن کی تعریف بھی ممکن نہیں ہے۔ دیسی پن کو ہمارے ادب نے کبھی بحث کا موضوع بنایا اور نہ اس عنوان سے کوئی تحریک ہماری ادبی تاریخ کا حصہ بنی۔ شمیم حنفی کو اپنے اس قول پر بھی ازسرنو غور کرنے کی ضرورت ہے کہ ''مغرب نے ہماری ثقافتی اور ادبی پہچان کو حاشیے پر ڈال دیا ہے'' کاش وہ یہ بھی بتا دیتے کہ ہماری ثقافتی اور

ادبی پہچان کیا ہے، ہم پیچھے مڑ کر دیکھ تو سکتے ہیں لیکن لوٹ نہیں سکتے۔ صرف ادب کی حد تک اگر یہ بات ہو تو چلیے مان بھی لی جائے۔ ہمیں یہ ضرور کرنا چاہیے کہ 'قبولیت' کو اگر ہم شرف بخشتے ہیں تو رد کی توفیق سے بھی کام لینے کی ضرورت ہے۔ ہمیں محض یہ سوچ کر مغرب کو رد نہیں کرنا چاہیے کہ مغرب کے معنی بد ہی بد کے ہیں اور مشرق کے معنی نیک ہی نیک کے ہیں۔

شمیم حنفی نے تاریخ، تہذیب، سیاست اور موجودہ اخلاق باختہ معاشرے اور مختلف ادارہ بندیوں کے جبر کے مسئلے کو بار بار اٹھایا ہے اور موجودہ تخلیقی بصیرتوں پر اس کی عمل آوری کی صورتیں کیا ہیں، اس سوال پر بھی خاص تاکید کی ہے۔ انھوں نے نظریاتی مباحث کو بھی اعتنا کے لائق نہیں سمجھا ہے، اگرچہ میں ان مباحث کے قطعی خلاف نہیں ہوں، ان کی معنویت ہر دور میں رہے گی اور ہمیں بہر حال اس افزونیِ علم کے زمانے میں کم از کم کوتاہیِ علم کا مرتکب نہیں ہونا چاہیے۔ اگر ہم تھیوری، نظریے، سائنسی تحقیقات اور دیگر شعبوں کی علمی سرگرمیوں کو محض مغرب کا نام دینے پر بضد ہوں گے۔ تو اس کا ایک مطلب یہ بھی ہوگا۔ ہم شاید اس گلوب کی نہیں کسی اور سیارے کی مخلوق ہیں جو متاثر ہوتے ہیں نہ کسی پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ ہمیں اپنی بعض نفسیاتی گرہوں سے باہر نکلنے کی ضرورت ہے۔ شمیم حنفی اپنی تحریر میں بظاہر خواہ کچھ کہیں میں نے انھیں بہر حال 'آگاہ' پایا ہے۔ علم کی طرف ان کی رغبتیں کم نہیں ہوئی ہیں۔ وہ غالباً ہمارے عہد میں نظریاتی مباحث کے شور سے اکتائے ہوئے ہیں۔ یوں بھی میں سمجھتا ہوں کہ وہ عمر کے جس حصے میں ہیں۔ اپنے موجودہ اندوختے ہی پر اکتفا کر سکتے ہیں۔ پریم چند، فیض، قرۃ العین، انتظار حسین، میراجی، ن۔ م۔ راشد، اختر الایمان، احمد مشتاق، منیر نیازی وغیرہ پر لکھے ہوئے مضامین میں شمیم حنفی کے اپنے تنقیدی رویے کو سمجھنا زیادہ مشکل نہیں ہے۔ انھیں اپنے موقف کو پھیلانا اور اسے مختصر کاری سے گزارنا بھی آتا ہے۔ انھوں نے یہ فن حسن عسکری سے سیکھا ہے۔ تنقید نگار جب اپنے علم کے ساتھ وجدان کو بھی مشعلِ راہ بناتا ہے تو اس کی ذات کا عکس بھی اس میں شامل ہو سکتا ہے۔ میں اپنے طور پر عملی نقد میں بہت زیادہ معروضیت کا قائل نہیں ہوں۔ بالخصوص مشرقی شعریات کے ماہرین اور بلاغت کے آستانے پر سجدہ گزاروں جیسے 'دانش وروں' کا موسم مجھے کبھی راس نہیں آیا۔ دنیا کدھر جا رہی ہے، ادب اور علم کی دنیا میں کیا کچھ اتھل پتھل ہو رہا ہے۔ انسانی ذہن کن جھمیلوں میں الجھا ہوا ہے۔ عالمی نقشے پر کون کن عذابوں میں گرفتار ہے اور تخلیق کار ہی نہیں تنقید نگار کے ذہن پر بھی یہ حقائق کس طور پر اثر انداز ہو رہے ہیں، محض

شعریات اور بلاغت کی دہائی دینے والے حضرات کی بوطیقا میں ان سوالوں کا کوئی مصرف نہیں ہے۔ شمیم حنفی نے جن شعرا اور فکشن نگاروں کو موضوع بحث بنایا ہے ہم ان کے بارے میں بہت کچھ پہلے سے جانتے ہیں، لیکن شمیم حنفی نے جس طور پر انھیں سمجھا ہے اور جس طور پر یہ تخلیقی فن کاران کے ذہن پر اثر انداز ہوئے ہیں ان کی معنویت اس لحاظ سے اپنی ایک جداگانہ قدر رکھتی ہے کہ شمیم حنفی نے انھیں از سر نو خلق کیا ہے۔ انتظار حسین، قرۃ العین، راشد، میراجی یا بیدی اور منٹو وغیرہ ایک نئے معنی کے ساتھ ہم سے متعارف ہوتے ہیں کیونکہ انھوں نے ہر فن کار کا مطالعہ اپنے اس تصور کے تحت کیا ہے کہ ادب کو نہ تو انسانی وجود سے لاتعلق کیا جا سکتا ہے اور نہ انسانی تنظیم سے، نہ ہی یہ ممکن ہے کہ ادب کا مطالعہ کرنے والا انسانی معاشرہ علم سے بے نیاز ہو کر کسی فن پارے کی تعیینِ قدر کر سکے، اس عبارت میں انھوں نے 'قولِ فیصل' کے طور پر 'علم' کی ناگزیریت کی بات کہی ہے۔ پھر وہ یہ بھی کہتے ہیں کہ ادب کا ہر مطالعہ تخیل کے ایک ایسے سفر سے مماثل ہے جس کے دوران ہم حقائق کی ہزار صورتوں سے دوچار ہوتے ہیں اور ان صورتوں کی تفہیم میں مختلف النوع وسائل سے کام لیتے ہیں۔ کوئی بندھا ٹکا مقصد، بندھا ٹکا تصور اور اصول اس سفر کی تمام جہتوں کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے۔ شمیم حنفی کے ان ذہنی رویوں کو سمجھے بغیر ہم ان کی تنقید کے اس موقف کے بارے میں کوئی جچی تُلی رائے قایم نہیں کر سکتے جس کی تشکیل ہی غیر رسمی بنیادوں پر ہوئی ہے۔

شمیم حنفی نے جدید تھیوری، نئے ادبی نظریات اور اصطلاحات کے استعمال اور ان کی روشنی میں ادب کی تفہیم کے طریقوں پر بار بانکتہ چینی کی ہے اور اکثر اپنی تفہیم کے عمل میں ان سے بچنے کی کوشش بھی کی ہے لیکن علمی اخذ واکتساب میں تنقید اگر حد بندیاں قایم کرتی ہے تو تفہیم کے عمل میں تکرار نیز تاثر آفرینی کے اندیشوں سے بچنا محال ہے۔ خواہ ہم نئے نظریات کا اطلاق نہ کریں لیکن ان کا علم ضروری ہے جس سے ہمارے وژن کو جلا ملتی ہے اور شعوری یا لاشعوری طور پہ نظریات یا ان نظریات کا علم ہماری ذہن سازی بھی کرتا ہے۔ کم کوش ذہن اس سے گم راہ ہو سکتے ہیں۔ جب ایک بات نکلی ہے تو شمیم حنفی کو ہم یہ بھی بتاتے چلیں کہ قاری کو ان سے یہ شکوہ ہے اور یہ شکوہ بجا ہے کہ ان کی تحریریں حوالوں کے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھتیں۔ عموماً حوالے ہمارے ذہن کے لیے تحرک کا کام کرتے ہیں یا ہماری کسی رائے کی توثیق یا کسی دوسرے کی تردید کے ضمن میں کام آتے ہیں۔ لیکن شمیم حنفی کو پڑھنے والے کا مقصد محض شمیم حنفی

کو پڑھنا ہوتا ہے۔ دوسروں کی رائیں عموماً درمیان میں 'رکاوٹ' کے لیے کھیدٗ اور کبھی کھاد بھی بن جاتی ہیں۔ ہمیں اپنے مطالعے پر اگر اعتماد ہے اور چیزوں کو راست سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں تو حوالوں کی ضرورت کم ہی پڑتی ہے۔ نئے لکھنے والے عموماً حوالوں کے ذریعے اپنی تحریر کی شکم پُری کرتے ہیں کیونکہ ہم ان کے اس دور کو 'مشقِ سخن' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ لیکن شمیم حنفی جن کا مطالعہ وسیع ہے اور گزشتہ کم و بیش پچاس پچپن برسوں سے وہ مسلسل اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہے ہیں ان کے معاصرین میں ان جیسا کوئی اور 'لکھاڑ' مجھے نظر نہیں آتا۔ میں بھی ان کی ایسی تحریروں کا انتظار کرنا چاہوں گا جو کم از کم حوالوں کی حامل ہو۔ 'کس چیز کی کمی ہے... تیری گلی میں'۔

O

شہزاد منظر

پاکستان میں اردو تنقید کے پچاس سال

قیام پاکستان کے وقت اردو ادب کو جو روایت ورثے میں ملی، وہ ترقی پسند ادب کی روایت تھی۔ اس وقت ترقی پسند رجحان سب سے حاوی رجحان تھا، جس سے ادب کی دوسری اصناف کی طرح تنقید بھی متاثر تھی۔ اس دور میں ایک اور رجحان خالص ادب (یا جمالیاتی قدروں پر مبنی ادب) کا رجحان بھی تھا، جو حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر پروان چڑھ رہا تھا، لیکن اس کا اثر محدود تھا۔ زیادہ تر ادیب و شاعر شعوری یا غیر شعوری طور پر ترقی پسند ادبی تحریک سے متاثر تھے۔ جیسا کہ ادب کا ہر طالب علم ہوتا ہے۔ ترقی پسند ادبی تحریک اردو ادب کی سب سے بڑی اور ہمہ گیر تحریک تھی جس نے ایک عہد کو متاثر کیا اور ادب کی ہر صنف کو مالا مال کیا لیکن قیام پاکستان کے بعد یہ تحریک بعض سیاسی وجوہ کی بنا پر تنگ نظری اور شدت پسندی کا شکار ہوگئی۔ ترقی پسند ادیب حصول آزادی سے قبل سماجی انصاف، اقتصادی مساوات اور مزدور، کسان اور محنت کش طبقے پر مشتمل جس حکومت اور معاشرے کا خواب دیکھ رہے تھے وہ جب پورا ہوتا ہوا نظر نہ آیا تو انہوں نے فیض کی زبان میں اعلان کیا کہ:

یہ داغ داغ اجالا، یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا، یہ وہ سحر تو نہیں

اس دوران پاکستان میں سیاسی سطح پر جو نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ ان میں ایک بڑی تبدیلی یہ تھی کہ قیام پاکستان سے قبل کی یونین اسٹ پارٹی میں شامل سارے بڑے بڑے جاگیردار پاکستان مسلم لیگ میں شامل ہو گئے۔ مسلم لیگ میں اس سے قبل زیادہ تر یوپی اور بہار کے جاگیردار، تعلقہ دار اور متوسط طبقہ کے ملازمت پیشہ لوگ شامل تھے لیکن قیام پاکستان کے فوراً بعد مسلم لیگ کی طبقاتی حیثیت میں استحکام پیدا ہونے کے باعث پاکستان میں جاگیردار طبقہ

برسراقتدار آ گیا۔ اس دور کے اردو شعر و ادب اور تنقید کو صحیح تناظر میں سمجھنے کے لئے بعض سیاسی واقعات کا تذکرہ کرنا بھی ضروری ہے۔

یہ وہ دور تھا جب دوسری عالمی جنگ ختم ہوتے ہی چین میں اشتراکی انقلاب رونما ہوا جس نے مشرق بعید اور جنوب مشرقی ایشیا کے ممالک کو جھنجھوڑ کر بیدار کر دیا اور اشتراکیت کا سیلاب چین سے امنڈتا ہوا ان ممالک کی جانب بڑھنے لگا۔ دوسری جنگ عظیم کے خاتمے پر روس کی سرخ فوج نے مشرقی یورپ کے بیشتر ممالک پر قبضہ کر لیا تھا جس سے سوویت یونین کے اثر و رسوخ میں غیر معمولی اضافہ ہو چکا تھا۔ ان باتوں نے اینگلو امریکن سامراج کو بہت پریشان اور خوفزدہ کر دیا تھا۔ چنانچہ دوسری جنگ عظیم کے ختم ہوتے ہی سوویت یونین اور اینگلو امریکن بلاک کے درمیان سرد جنگ چھڑ گئی۔ جس نے برصغیر کی سیاسیات کے ساتھ شعر و ادب کو بھی متاثر کیا۔ دوسری جانب کشمیر کے الحاق کے سوال پر ہندوستان اور پاکستان کے مابین جنگ اور بعد میں مسلسل کشیدگی نے پاکستان کو امریکہ کی جانب متوجہ ہونے پر مجبور کر دیا۔ اس طرح پاکستان چند ہی برسوں میں نہ صرف امریکہ کی گود میں جا کر بیٹھ گیا، بلکہ دفاعی معاہدوں سے بھی منسلک ہو گیا۔ اس صورت حال میں جب ترقی پسند ادیبوں نے دیکھا کہ ان کے خوابوں کا پاکستان معرض وجود میں نہیں آیا، اور پاکستان کا برسراقتدار طبقہ امریکی سامراج کا حاشیہ بردار بن کر ملک کے ترقی پسند عنصر کے خلاف سرگرم عمل ہے تو اس نے بھی انتہا پسندانہ رویہ اختیار کر لیا اور یہ جانے بغیر کہ پاکستان میں اشتراکی معاشرے کے قیام سے قبل جاگیردارانہ اور سرمایہ داری نظام کو ختم کرنا اور جمہوری انقلاب لانا ضروری ہے، ملک میں اشتراکی انقلاب برپا کرنے کی مہم شروع کر دی اور ایک لمحے کے لئے بھی یہ نہیں سوچا کہ پاکستانی عوام اس کے لئے ذہنی طور پر آمادہ ہیں یا نہیں۔ انہوں نے اس پر بھی غور نہیں کیا کہ پاکستان کے عوام نے جس مقصد سے پاکستان حاصل کیا ہے وہ اشتراکی معاشرہ نہیں، بلکہ لبرل جمہوری اسلامی معاشرے کا قیام ہے۔

ترقی پسند تنقید

قیام پاکستان کے فوراً بعد ترقی پسندوں نے پے در پے جو غلطیاں کیں ان سے بھی ترقی پسند ادبی تحریک کو بہت نقصان پہنچا۔ 6 دسمبر 1947 کو لاہور میں کل پاکستان ترقی پسند مصنفین کانفرنس منعقد ہوئی جس میں ترقی پسندوں کے علاوہ مولانا صلاح الدین احمد، محمد حسن عسکری،

دین محمد تاثیر، پطرس بخاری، میاں بشیر احمد، قیوم نظر، یوسف ظفر، شورش کاشمیری اور صمد شاہین جیسے غیر ترقی پسندوں نے بھی بڑے جوش و خروش کے ساتھ شرکت کی۔ انہوں نے کانفرنس میں کشمیر میں استصواب رائے کرانے اور کشمیر کے پاکستان میں الحاق کی حمایت میں ایک قرارداد پیش کرنے کی کوشش کی، جسے بعض سخت گیر ترقی پسندوں نے (جن کا کمیونسٹ پارٹی آف پاکستان سے تعلق تھا) پیش کرنے نہیں دیا جس سے یہ ادبا بددل ہوگئے اور انہوں نے بعد میں 'نیا دور' اور دوسرے رسائل میں ادیب کی ریاست سے وفاداری کا سوال اٹھایا اور ترقی پسندوں پر کڑی نکتہ چینی کی۔ جس کے بعد ادیب اور ریاست کے باہمی رشتے اور ادب میں آزادیٔ خیال کے موضوع پر بحث و تمحیص شروع ہوگئی۔ اس تنازعہ میں جن ادبا نے بڑھ چڑھ کر حصہ لیا ان میں ممتاز شیریں، احتشام حسین اور دوسرے ادبا شامل ہیں۔

ترقی پسندوں سے دوسری بڑی غلطی اس وقت ہوئی۔ جب دو سال کے بعد نومبر 1949 میں لاہور میں انجمن ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس منعقد ہوئی۔ اس میں جو منشور پیش کیا گیا وہ اتنا زیادہ سیاسی اور انتہا پسندانہ تھا کہ اس میں اور کمیونسٹ پارٹی کے منشور میں فرق محسوس کرنا مشکل ہوگیا۔ اس منشور سے ترقی پسند ادبی تحریک کو مزید نقصان پہنچا۔ وہ اس طرح کہ جن ادبا نے اس منشور سے اتفاق نہیں کیا۔ انہیں نہ صرف انجمن سے خارج کردیا گیا بلکہ ترقی پسند ادبی رسائل میں ان کی تحریروں کا بائیکاٹ کیا گیا جن ادیبوں پر عتاب نازل ہوا۔ ان میں دین محمد تاثیر، اختر حسین رائے پوری اور عزیز احمد جیسے ثقہ ترقی پسند ادیبوں کے علاوہ سعادت حسن منٹو اور ممتاز شیریں جیسے لبرل ادبا شامل تھے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ انہوں نے یہ فیصلہ کرتے وقت اس پر بھی غور نہیں کیا کہ دین محمد تاثیر اور اختر حسین رائے پوری کا شمار ترقی پسند ادب کے پیش روؤں میں ہوتا ہے۔ خصوصاً دین محمد تاثیر کا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ بہت سے ترقی پسند مصنفین جو انتہا پسندوں کا ساتھ نہیں دے سکتے تھے، یا تو تحریک سے الگ ہوگئے یا خاموش ہوگئے۔ اس کے چند سال کے بعد جب ترقی پسند مصنفین کو اپنی غلطیوں کا احساس ہوا اور انہوں نے 1952 میں کراچی میں منعقدہ ترقی پسند مصنفین کی کانفرنس میں اس منشور کو واپس لے لیا تو اس وقت تک انجمن اور تحریک کو جو نقصان پہنچنا تھا پہنچ چکا تھا۔ اس کے چند برسوں کے بعد جب پاکستان میں امریکی اثرات میں غیر معمولی اضافہ ہوگیا اور ترقی پسندوں اور بائیں بازو کے رجحانات رکھنے والے عناصر کی سرکوبی کے لئے انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی عائد کردی گئی تو انجمن

تنظیمی طور پر ٹوٹ گئی اور وہ ترقی پسند ادیب، جو سرکاری ملازم تھے، قطعی علیحدہ ہو گئے۔
سرکاری ظلم و تشدد کے باعث انجمن ترقی پسند مصنفین تو ختم ہوگئی، البتہ ترقی پسند ادبی رجحان اردو ادب میں بہت عرصے تک جاری رہا۔ (اور آج بھی جاری ہے) ترقی پسند رجحان کو سب سے زیادہ دھچکا اس وقت پہنچا جب اسٹالن کی وفات کے بعد اس کے عہد میں رونما ہونے والے بعض انتہائی انسانیت سوز واقعات کا انکشاف ہوا جس کے بعد بہت سے ترقی پسند اور مارکسی اس نظریے سے بدظن ہو کر تحریک سے علیحدہ ہو گئے۔ (یہاں اس امر کا اعتراف کرنے میں کوئی ہرج نہیں کہ ترقی پسند ادب کی بنیاد مارکسی نظریہ ادب پر تھی اور ترقی پسند ادیب مارکسزم کے فلسفہ سے ہی انسپریشن حاصل کرتے تھے) اس دوران روس اور چین کے درمیان عالمی کمیونزم کی تعبیر اور اطلاق کے سوال پر نظریاتی اختلافات نے بھی ترقی پسند تحریک اور نظریے کو فکری سطح پر متاثر کیا اور رفتہ رفتہ ترقی پسند ادبی تحریک میں دراڑیں پڑنے لگیں۔ میں نے اردو تنقید کے رجحانات سے بحث کرتے ہوئے ترقی پسند تحریک کے نشیب و فراز سے اتنی تفصیل کے ساتھ اس لئے بحث کی ہے کہ ترقی پسند تنقید کی بنیاد مارکسی نظریہ ادب پر ہے اور ترقی پسند نظریہ ادب کو سمجھنے کے لئے ان ساری باتوں کو سمجھنا ضروری ہے۔ یہاں یہ امر قابل ذکر ہے کہ اگر ترقی پسند ادب و تنقید کی بنیاد صرف مارکس ازم پر ہوتی تو اس تحریک کو اس قدر نقصان نہ پہنچتا۔ جتنا کہ ترقی پسند ادب کو کمیونسٹ پارٹی کی سیاسی حکمت عملی کا تابع بنا دینے کی وجہ سے پہنچا۔ یہ بات بھی غور طلب ہے کہ صرف سیاسی اور ریاستی جبر اور تشدد سے کوئی نظریہ (فلسفہ یا فکر) پامال یا شکست و ریخت کا شکار نہیں ہوتا۔ جب تک کہ خود اس کے اندر فکری طور پر ٹوٹ پھوٹ پیدا نہ ہو۔ پاکستان اور ہندوستان میں ترقی پسند نظریہ ادب میں شکست و ریخت کی وجہ بیرونی اس قدر نہیں جتنی اندرونی ٹوٹ پھوٹ ہے۔
میں نے ابھی تک ترقی پسند ادب کی نظری یا تحریکی شکست و ریخت سے بحث کی ہے۔ اب آیئے خالص ادبی نقطہ نظر سے ترقی پسند ادب و تنقید کی خوبیوں اور خامیوں سے بحث کریں اور یہ معلوم کریں کہ اس نے اردو کی تنقیدی ادب کو کیا کچھ دیا۔ ایک مقبول عام اور انتہائی موثر نظریہ ادب کی شکست و ریخت کے یوں تو بہت سے اسباب ہیں لیکن ان میں سے چند یہ ہیں: برہنہ گفتاری، راست بیانی کے مقابلے میں علامات، تشبیہات و استعارات کے استعمال پر اعتراض اور اس سے احتراز، خطیبانہ اور ایجی ٹیشنل شاعری پر زور، ادب کو محض اصلاح معاشرہ

اور انقلاب برپا کرنے کا ذریعہ تصور کرنا، ادب کی فنی اور جمالیاتی قدروں سے انکار یا اسے کم اہمیت دینا اور صرف مقصدیت پر زور۔ ہیئت و مواد کے مابین عدم توازن اور ہیئت کے مقابلے میں مواد کو زیادہ اہمیت دینا۔ ادب میں انفرادیت کو مریضانہ رجحان تصور کرنا اور ماضی کے ادب (ادب عالیہ) کو خصوصاً غزل کو جاگیردارانہ عہد کی پیداوار اور فراری صنف قرار دے کر مسترد کر دینا وغیرہ شامل ہیں۔ ان تمام باتوں نے ترقی پسند ادب کے کاز کو بہت نقصان پہنچایا۔

قیام پاکستان کے بعد ابھی یہ مباحث جاری تھے کہ محمد حسن عسکری نے فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے ادب کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ فسادات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ ان کی منطق یہ تھی کہ ترقی پسند افسانہ نگار فسادات پر افسانے 'تخلیق کی اندرونی لگن' کے بجائے 'خارجی حالات اور واقعات' کے تحت لکھتے ہیں۔ انہوں نے فسادات کے موضوع پر ترقی پسند افسانہ نگاروں کے لکھے ہوئے افسانوں اور ان کی انسان دوستی کا مضحکہ اڑایا۔ ان کے اس اعتراض پر ترقی پسندوں نے فوری ردعمل کا اظہار کیا اور ایک نئی بحث شروع ہوئی کہ فسادات یا ہنگامی واقعات کو ادب کا موضوع بنایا جاسکتا ہے یا نہیں؟ دلچسپ امر یہ ہے کہ انہوں نے فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانے پر خط تنسیخ پھیر دیا، لیکن اسی کے ساتھ اسی موضوع پر سعادت حسن منٹو اور قدرت اللہ شہاب کے افسانوں کی تعریف میں رطب اللسان ہوگئے اور انہیں اس کا قطعی احساس نہیں رہا کہ ان کے بیان کے مطابق اگر فسادات کے موضوع پر افسانہ لکھا نہیں جاسکتا تو وہ منٹو اور شہاب کے افسانوں کی تعریف کس طرح کر رہے ہیں؟ انہوں نے اس ضمن میں یہ موقف اختیار کیا کہ منٹو اور شہاب کے افسانے فسادات کے بارے میں نہیں، انسان کے بارے میں ہیں۔

پاکستانی اور اسلامی ادب

ابھی فسادات کے موضوع پر لکھے جانے والے افسانوں کے بارے میں بحث ختم بھی نہیں ہو پائی تھی کہ محمد حسن عسکری نے پہلے پاکستانی ادب اور اس کے بعد اسلامی ادب کی بحث چھیڑ دی اور اس طرح دنیائے ادب میں ایک بار پھر ہنگامہ برپا ہوگیا اور ترقی پسند اور ہرل ادیب و ناقد بقول شخصے پنجہ جھاڑ کر ان کے پیچھے پڑ گئے اور ان کے خلاف مضامین کا سلسلہ شروع ہوگیا۔ اس بحث میں جن مشاہیر ادبا نے حصہ لیا ان میں فراق گورکھپوری، اثر لکھنوی، احسن فاروقی

سے لے کر سردار جعفری اور انتظار حسین تک شامل تھے۔ پاکستانی اور اسلامی ادب کے بارے میں محمد حسن عسکری کے موقف کو اس دور کے ادیبوں نے غلط سمجھا اور یہ فرض کر لیا کہ پاکستانی اور اسلامی ادب سے عسکری صاحب کی مراد خالص مذہبی اور تنگ نظر متعصبانہ ادب ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ محمد حسن عسکری ابتدا سے ہی انتہائی متنازعہ فیہ ادیب بن چکے تھے اور وہ جو کچھ بھی کہتے تھے اس کی مخالفت ترقی پسندوں پر فرض ہو جاتا تھا، چنانچہ پاکستانی اور اسلامی ادب کا نام سنتے ہی ان پر چاروں طرف سے بوچھاڑیں پڑنی شروع ہو گئیں۔ حالانکہ ان کی پاکستانی ادب سے مراد صرف یہ تھی کہ برصغیر کے مسلمان ہندوستانی ہوتے ہوئے بھی اپنا جداگانہ ثقافتی تشخص رکھتے ہیں جس کی بنیاد اسلام پر ہے اس لئے پاکستان کے ادب کو ہندوستان کے ادب سے مختلف ہونا چاہئے۔

محمد حسن عسکری، پاکستانی ادب کی تشکیل میں ان عناصر کی شمولیت کو بھی ضروری تصور کرتے تھے جو مسلمانوں نے اپنے دور حکمرانی میں برصغیر میں تخلیق کیا۔ ان کا اس بارے میں موقف یہ تھا کہ ''مسلمان بڑے سے بڑے سیاسی حق سے دستبردار ہونے کو تیار ہیں، مگر اپنے ملی وجود اور اس شخصیت کو جو صدیوں کے دوران میں انہوں نے پیدا کی ہے، کسی طرح چھوڑنا نہیں چاہتے۔ وہ ہندوستانی مسلمان ہونے کے لئے صرف نماز پڑھ لینا اور روزہ رکھ لینا کافی نہیں سمجھتے بلکہ زندگی کی ان چھوٹی چھوٹی باتوں کو بھی برقرار رکھنا چاہتے ہیں جن کی وجہ سے انسان کی زندگی میں ایک مخصوص فضا، ایک مخصوص رنگ اور مخصوص 'لب ولہجہ' پیدا ہوا اور جن کے پیچھے صدیوں کی تاریخ ہے۔ صدیوں کی تاریخ سے مراد بادشاہوں کی تاریخ نہیں بلکہ عام آدمی کی معاشرتی زندگی کی تاریخ ہے۔ عسکری صاحب کا خیال تھا کہ زندگی کی ایک مخصوص شکل کو صدیوں تک پالنے پوسنے کے بعد یکایک اسے الگ پھینک دینا ایک ایسا زبردست حادثہ ہوگا جس سے کسی قوم کا جاں بر ہونا مشکل ہے وہ مسلمانوں کی تہذیب میں غیر مسلموں کی دین کو بھی تسلیم کرتے تھے اور اسے بھی مسلمانوں کی میراث تسلیم کرتے تھے۔

پاکستانی ادب کے بارے میں عسکری صاحب کے تصور کی اگر ایک جانب ترقی پسند اور لبرل عناصر کی طرف سے شدید مخالفت کی گئی تو دوسری طرف ممتاز شیریں اور دوسرے ادیبوں نے اس کی مکمل کر حمایت کی۔ ان کے اس نظریے کی ایک خاص حلقے میں پذیرائی دیکھ کر عسکری صاحب بہت خوش ہوئے۔ انہوں نے پاکستانی ادب کی تخلیق کے لئے سب سے پہلے

ادبی شعور اور ادبی فضا میں تبدیلی لانا ضروری تصور کیا۔ عسکری صاحب کو احساس تھا کہ ادبی فضا میں تبدیلی اچانک نہیں ہوگی اور اس تبدیلی کے نتیجے میں جو ادب پیدا ہوگا وہ بھی اچانک نہیں ہوگا اس میں وقت لگے گا۔ عسکری صاحب کو احساس تھا کہ نیا پاکستانی ادب اسی وقت وجود میں آئے گا جب وہ ادیبوں کے احساسات وجذبات کا حصہ بن جائے گا۔ محض شعور کا حصہ نہیں۔ عسکری صاحب نے واضح الفاظ میں لکھا کہ 'اس عمل کا تھوڑا سا حصہ شعوری ہوگا۔ نئے حالات سے مطابقت تو سطح کے نیچے ہی پیدا ہوگی۔'' ادب جب فکر یا نظریے کا سہارا لے کر وجود میں آتا ہے تو اس میں تصنع ہوتا ہے، لیکن جب وہ احساسات اور تجربے کا حصہ بن کر غیرشعوری اور غیرارادی طور پر وجود میں آتا ہے تو اس میں بڑی بے ساختگی اور جان پیدا ہوجاتی ہے۔ عسکری صاحب کو اس کا احساس تھا۔ اسی لئے انہوں نے پاکستانی ادب کی تخلیق کو 'تھوڑا سا شعوری' قرار دیا تھا۔ اس لیے کہ ادب شعوری اس قدر نہیں ہوتا، جتنا غیرارادی اور وجدانی ہوتا ہے۔ کسی مخصوص رجحان یا نظریے کے تحت اعلیٰ ادب اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب وہ خود بخود تخلیقی رو کے تحت اور بے ساختہ طور پر وجود میں آئے۔

یہ امر قابل ذکر ہے کہ قیام پاکستان کے ابتدائی برسوں میں جن لوگوں نے پاکستانی ادب کی تخلیق کی ضرورت محسوس کی۔ ان میں تخلیق کار کم اور تنقید نگار اور نظریہ ساز زیادہ تھے۔ ان میں ایک تخلیق کار خود محمد حسن عسکری تھے، جنہوں نے قیام پاکستان کے بعد افسانہ نگاری ترک کر دی تھی اور صرف ادبی اور فکری موضوعات پر مضامین لکھنے پر اکتفا کیا تھا۔ ممتاز شیریں کے ساتھ بھی یہی معاملہ تھا۔ دوسرے اہم تخلیق کار سعادت حسن منٹو تھے۔ جو پاکستانی ادب کے زبردست حامی تھے لیکن انہوں نے جو افسانے لکھے۔ ان میں پاکستانیت کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔ تخلیقی ادب صرف نیک نیتی یا خواہش سے پیدا نہیں ہوتا وہ انسپریشن اور داخلی رو سے پیدا ہوتا ہے، چنانچہ منٹو زندگی بھر کوئی ایسا افسانہ نہ لکھ سکے جو عسکری صاحب کے معیار کے مطابق سو فی صد 'پاکستانی افسانہ' ہو اور جسے پاکستانی ادب کے نمونے کے طور پر پیش کیا جا سکے۔

یہ عجیب بات ہے کہ ترقی پسندوں پر تو الزام تھا کہ وہ نعرے کی بنیاد پر ادب تخلیق کرتے ہیں اور خود عسکری صاحب نے اپنے کسی مضمون میں اس کی وضاحت نہیں کی اور نہ ہی ممتاز شیریں اور دوسرے لکھنے والوں نے کی۔ اصل سوال یہ تھا کہ پاکستانی اور غیر پاکستانی ادب کا فرق کس طرح پہچانا جائے؟ ادب کیمیاوی عمل یا نسخہ شفا نہیں کہ فلاں فلاں اجزا شامل کرنے

سے فلاں شے پیدا ہوگی۔ ادب فکری سطح پر چوں کہ مجرد ہوتا ہے۔ اس کی مجسمی صورت کے بارے میں کوئی پیش گوئی نہیں کی جاسکتی۔ یہ بات قابل غور ہے کہ عسکری صاحب کا پاکستانی یا اسلامی ادب کا تصور، جماعت اسلامی (تحریک ادب اسلامی) کے اسلامی ادب کے تصور سے قطعی مختلف تھا۔ وہ پاکستانی ادب کی تعریف بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ:

> ''پاکستانی ادب محض قصیدہ خوانی یا سیاست بازی نہ ہو، بلکہ ان معنوں میں اسلامی ادب ہو جن معنوں میں رومی، حافظ، میر اور اقبال کا کلام ہے یا جن معنوں میں الحمرا، تاج محل اور دلی کی جامع مسجد اسلامی فن کے نمونے ہیں تو پھر اسے قبول کرنے میں کیا تامل ہوگا۔''

عسکری صاحب اسلامی ادب کے نمونوں میں رومی، حافظ، سعدی، امیر خسرو، مومن، غالب، اقبال، میر امن، سرسید اور نذیر احمد وغیرہ کو شامل سمجھتے تھے۔ عسکری صاحب مسلمانوں کی چودہ سو سالہ تاریخ کو اسلام کا لازمی جز تصور کرتے تھے۔ اس کے برعکس اسلام کے علمبرداروں کا ایک طبقہ مسلمانوں کی تاریخ کو اسلام کا جز تسلیم کرنے پر آمادہ نہ تھا۔ عسکری صاحب ایسے عناصر سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

> ''ہمارے سامنے اسلامی ادب کے نمونے موجود ہیں، یعنی رومی، حافظ، سعدی، امیر خسرو، میر، مومن، غالب، اقبال، میر امن، سرسید اور نذیر احمد وغیرہ۔ جو حضرات اسلامی ادب کے مطالبے کو مذہبی جنون کی ایک قسم سمجھتے ہیں انہیں یہ سن کر اطمینان ہوگا کہ خیر، غالب بھی اسلامی ادب ہے تو اس معاملے میں میر امن، غالب، خسرو اور حافظ تک کا ذکر کفر کے برابر معلوم ہوتا ہے۔ اگر اسلام نے اپنے آپ کو محض ایک مابعد الطبیعیاتی فلسفے کے طور پر پیش کیا ہوتا تو خیر ہم مان لیتے کہ اسلام چند عقائد کا نام ہے، لیکن اگر اسلام انسانیت کی تاریخ میں تہذیبی قوت بن کر آیا ہے تو ہم مسلمانوں کی تاریخ کو اسلام کے مفہوم سے خارج نہیں کر سکتے۔ اسلام کی ابدی حقیقت کو سمجھنے کے اور کوئی معنی نہیں ہیں۔ اسلام اسی لئے ابدی حقیقت ہے کہ وہ انسانی تاریخ کی رو سے الگ ہٹ کر کونے میں نہیں بیٹھ جاتا، بلکہ تاریخ کی ہر نئی سمت کو اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔'' (ایضاً)

عسکری صاحب اسلامی ادب کے قائل ضرور تھے لیکن کٹھ ملائیت (یا جدید اصطلاح میں بنیاد پرستی) یا "خالص اسلام" کے قائل نہ تھے۔ ان کا خیال تھا کہ "خالص اسلام" کے نام پر تیرہ چودہ سو سال کے مسلمانوں کی عظیم الشان تاریخ کو باطل قرار دینا غلط ہے۔ عسکری صاحب دور جدید کے تقاضے کے مطابق اجتہاد کے قائل تھے یعنی اسلام میں ماڈرن ازم کے قائل۔ وہ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> "خالص اسلام کا مطالعہ دو ہی قسم کے ردعمل پیدا کر سکتا ہے اور دونوں کے دونوں بڑے نقصان رساں قسم کے۔ یا تو آپ تیرہ سو سال کی پوری تاریخ کو باطل اور غیر اسلامی ٹھیرا دیں یا پھر یہ کہنے لگیں کہ جو مذہب تیس پینتیس سال سے زیادہ اپنی اصلی حالت پر قائم نہیں رہ سکا۔ اس سے آئندہ کیا امید کی جا سکتی ہے۔ یہ باتیں کہنے والے حضرات اسلام کو تو پیش نظر رکھتے ہیں مگر انسان کی نفسیات کو بھول جاتے ہیں۔ مذہب تو الگ رہا ایک عام آدمی کا ذہن کسی خیال کو بھی خالص اور بے میل شکل میں قائم رکھ سکتا ہے؟ ہر آدمی کی نفسیاتی ضروریات اور جذباتی تقاضے الگ الگ ہوتے ہیں اور وہ ان کے مطابق ہر خیال میں کچھ نہ کچھ تبدیلی ضرور کرتا ہے۔ پھر اس کے بعد نسلی اور جغرافیائی اثرات خیال میں تھوڑا بہت رد و بدل کرتے ہیں۔ ان چیزوں سے بچنا انسان کے لیے ناممکن ہے۔ اگر تیرہ سو سال کے دوران میں مسلمان کسی چھوٹی یا بڑی بات پر اسلامی اصولوں سے ہٹ گئے ہوں تو اب چوبیس گھنٹے اس پر افسوس کیے چلے جانے یا لعنت ملامت کی کیا ضرورت ہے۔ آپ کو اصل اسلامی اصولوں سے محبت ہے تو انھیں اپنی شخصیت میں رچائیے اور جو لوگ یہ سمجھتے ہیں کہ اسلام تو اصلی حالت پر قائم رہ ہی نہیں سکا۔ اب اسلام کا نام رٹنے سے فائدہ ہی کیا ہے وہ یہ بتائیں کہ دنیا کا کون سا مذہب یا کون سا نظریہ ایسا ہے جو تیس سال بھی بے میل رہ سکا ہو۔" (ایضاً)

عسکری صاحب اسلامی ادب کا مطلب محض اسلامی تعلیمات کی تبلیغ تصور نہیں کرتے تھے۔ انھیں معلوم تھا کہ اسلام کے سلسلے میں بعض کٹر، انتہا پسند اور سخت گیر عناصر ایسے ادب کو ہرگز اسلامی ادب تصور نہیں کریں گے جو خالص اسلامی تعلیمات پر مبنی نہ ہو۔

عسکری صاحب ایسے لوگوں سے بحث کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

''بعض لوگ مسلمانوں کی پوری تاریخ ہی کو سرے سے رد کر دیتے ہیں۔ جب یہ لوگ اسلامی ادب کا نام لیتے ہیں تو مطلب یہی ہوتا ہے کہ مسلمانوں نے اب تک جتنا ادب پیدا کیا ہے۔ حافظ، سعدی، میر، مصحفی، غالب، میر امن، الف لیلہ، طلسم ہوشربا، سب ردی کی ٹوکری میں ڈال دیا جائے۔ ان لوگوں کے نزدیک ادب کا مقصد اخلاق کی درستی ہے یا موعظت اور وہ بھی خاصے کھلے کھلے لفظوں میں۔ انسان کی پوری شخصیت پر آرٹ کا جو اثر ہوتا ہے اس سے یہ لوگ ناواقف ہیں۔ ان لوگوں کو احساس ہے کہ ادب آسانی سے نہیں ہٹ سکتا۔ اس لئے سوچتے ہیں کہ چلو ادبی عناصر جتنا کم رہ جائیں اتنا ہی غنیمت ہے۔ یہی بات زیادہ نقصان رساں ہے اگر کوئی صاف کہہ دے کہ ادب کی ضرورت باقی نہیں رہی تو یہ بات سمجھ میں آتی ہے مگر ادب کے نام پر 'غیر ادب' کا مطالبہ کرنا غلط ہے۔'' (3)

ادب کی موت کا اعلان

ابھی پاکستانی اور اسلامی ادب کی بحث ختم بھی نہیں ہوئی تھی کہ محمد حسن عسکری نے ادب میں ایک اور شوشہ چھوڑا۔ یہ شوشہ تھا ''ادب کی موت'' کا اعلان۔ 1949 کی ابتدا میں محمد حسن عسکری نے محسوس کیا کہ اردو ادب پر پژمردگی چھائی ہوئی ہے اور ادب میں کوئی نئی بات کوئی نیا تجربہ اور کوئی نئی تحریک شروع نہیں ہو رہی ہے۔ ان کا خیال تھا کہ ادب جمود اور تعطل کا شکار ہے۔ عسکری صاحب نے تین ساڑھے تین سال اردو ادب میں تعطل اور جمود کی بحث جاری رکھنے اور اپنے موقف کی حمایت میں دلائل پیش کرنے کے بعد ستمبر 1953 میں اچانک اردو ادب کی موت کا اعلان کر دیا۔ عسکری صاحب نے اردو ادب کے ''ڈیتھ سرٹیفکیٹ'' میں اگرچہ موت کے اسباب بیان نہیں کئے لیکن انہوں نے اپنے مختلف مضامین اور کالموں میں اس بارے میں جو کچھ لکھا اس کا لب لباب یہ تھا کہ اردو ادب کا سنجیدہ قاری ختم ہو چکا ہے۔ عسکری صاحب کو پاکستانی اسلامی ادب کی تخلیق کی بڑی عجلت تھی، لیکن جب فوری طور پر ان کا مطلوبہ ادب تخلیق نہیں ہوا تو انہوں نے پورے اردو ادب کی وفات حسرت آیات کا اعلان کر دیا۔ عسکری صاحب اردو ادب

کے جس دور کو جمود اور تعطل کا دور قرار دے رہے تھے وہ دراصل اردو ادب کا عبوری دور تھا جب اردو ادب میں غیر محسوس طور پر تبدیلیاں رونما ہو رہی تھیں۔ عسکری صاحب نے خود اعتراف کیا ہے کہ ادب میں بعض اوقات تبدیلی بہت ہی آہستہ روی اور قطعی غیر محسوس طور پر رونما ہوتی ہے۔ جس کا بڑے بڑے ادیب کو احساس نہیں ہوتا، چنانچہ 60ء کے عشرے میں ادب و تنقید میں نمایاں تبدیلیاں رونما ہونے لگیں اور انتظار حسین اور انور سجاد وغیرہ نئے اسلوب میں افسانے لکھنے لگے اور اسی دور میں انیس ناگی، افتخار جالب اور ان کے گروہ نے جدید تر شاعری کا آغاز کیا اور 60ء کا عشرہ آتے آتے اردو ادب میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور ادب میں جدیدیت کے میلان کا آغاز ہوا۔

میں نے محولہ بالا سطور میں عسکری صاحب کے پاکستانی اسلامی ادب کے بارے میں ان کے تصورات اور ''ادب کی موت'' کے اعلان سے اس قدر تفصیل کے ساتھ اس لیے بحث کی کہ ان مباحث کو نصف صدی سے زیادہ عرصہ گزر چکا ہے اور آج کا قاری اور ادیبوں کی نئی نسل ان تمام مباحث سے بہت حد تک ناواقف ہے۔ اس لئے پاکستان میں اردو تنقید کی پچاس سالہ تاریخ سے بحث کرتے ہوئے ان تمام مباحث کو صحیح سیق و سباق کے ساتھ پیش کر دینا نہ صرف ادب کے طلبا کے لیے بلکہ عام قاری کے لئے بھی مناسب ہوگا۔

رجحانات میں تبدیلی

60ء کے عشرے میں اردو ادب اور تنقید میں جو نمایاں تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کی وجہ ادب کے معیار اور نظریے میں تبدیلی تھی۔ یہ درست ہے کہ قیام پاکستان کے وقت ادب میں سب سے نمایاں اور حاوی رجحان، ترقی پسند رجحان تھا لیکن جیسا کہ میں گزشتہ سطور میں کہہ چکا ہوں ترقی پسند مصنفین اپنی پے در پے غلطیوں اور بعض سیاسی وجوہ کی بنا پر اثر گنواتے گئے اور محمد حسن عسکری نے 1949 میں ہی اعلان کر دیا کہ ''پاکستانی ادب کی تخلیق کے لئے کئی بنیادی رجحانات میں تبدیلیاں لانا ضروری ہے۔'' ان کا خیال تھا کہ ترقی پسند رجحان کے تحت صحیح طور پر پاکستانی ادب کی تخلیق ممکن نہیں۔

اس کے چند برسوں بعد 60ء کے عشرے میں تنقید نگاروں اور شاعروں کا ایک چھوٹا سا گروہ منظر عام پر آیا جس نے اظہار و ابلاغ کی آسانی کے لیے زبان کے مروجہ قواعد (گریمر)

اورلسانی سانچے کو توڑنا ضروری تصور کیا۔ اس گروہ میں افتخار جالب، انیس ناگی، ظفر اقبال، جیلانی کامران اوراطہر عباس جیسے ناقد وشاعر شامل تھے۔ اس گروہ میں سب سے زیادہ ذہین و فطین افتخار جالب اور انیس ناگی تھے۔ انہوں نے شاعری میں اظہار کے بارے میں نیا تصور پیش کیا، بلکہ س کی توضیح اور توجیہہ کے لئے مضامین اور کتابیں بھی لکھیں جن میں انیس ناگی کا ''نیا شعری افق'' اور افتخار جالب کا مرتب کردہ مضامین کا مجموعہ ''نئی شاعری'' شامل ہیں۔ یہ ناقدین مغرب میں لسانیات خصوصاً Sementics کے بارے میں ہونے والی تحقیقات اور تجربات سے واقف تھے اور وہ اس کی روشنی میں اردو میں بھی لسانی تجربہ کرنا چاہتے تھے۔ ساتھ ہی وہ زبان وبیان کے نئے امکانات کے متلاشی بھی تھے۔ چنانچہ وہ اردو میں لسانی تشکیلات کے نئے نظام کو مرتب کرنے کی مہم پر نکل پڑے۔ انھوں نے اس کے لیے سب سے پہلے اپنے سے قبل کی نسل کے شاعروں اور ناقدوں کو (مثلاً احمد ندیم قاسمی، قیوم نظر اور وقار عظیم وغیرہ) کو رد کرنا ضروری تصور کیا اور زبان کے پرانے سانچوں کو ترک کرنا لازمی سمجھا۔ افتخار جالب روایتی زبان اور طرز بیان کو ''لسانی حرمت'' قرار دیتے ہیں۔ جس کا انسان طبعاً عادی ہوتا ہے اور یہ لسانی عادتیں اور رویے بوجود فعال رہتے ہیں ان کا کہنا تھا کہ ''لسانی حرمتوں (روایتوں) کو توڑنا ایسا برا نہیں'' اور اگر ''ہمارے ہاتھوں چند اینٹیں اور اکھڑ گئیں تو قیامت نہیں آجائے گی'' افتخار جالب کا کہنا تھا کہ:

> ''زبان کے ڈھانچے کو ذرہ ذرہ ہونا تھا سو ہو رہا ہے۔ ہوتا جائے گا واویلے سے ضروریات ٹالی نہیں جاسکتیں۔ روایتی اسلوب، صنائع بدائع، ترکیب وترتیب، محاکات اور تلازمات ضروریات کے مطابق ڈھل رہے ہیں۔ ڈھلتے جائیں گے۔ کھردراپن عارضی ہے، مسلسل استعمال سے گھل مل جائے گا۔ زبان کا غیر معمولی استعمال معمول بن جائے گا۔ زبان کے جھوٹے وقار کو برقرار رکھنے کے لئے ہم اپنی ذات سے منحرف نہیں ہوسکتے۔ ہماری ذات روایتی علامتوں اور مروجہ لسانی سانچوں میں لاتعلق۔ لامحالہ نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا ہوگا۔ نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا قواعد والوں کو دعوت یلغار دینا ہے۔ اب یہ بھی ہوجائے شعروادب پر کب تک گرامر والے حکمراں رہیں گے۔ ان سے نجات حاصل کرنا ہی چاہئے۔ زبان کی تدوین کرنے کے

لیے ہی بنائی زبان کو پہلے توڑنا ہوگا۔ اس توڑ پھوڑ سے تھوڑا بہت انتشار بھی ہوگا... چیزیں منتشر ہوتی نظر آتی ہیں تو آئیں۔ ترتیب گم ہوتی ہے تو ہو جائے۔ رشتے درہم ہوتے ہیں تو کیا ہوا۔ اسی الٹ پلٹ انتشار، پیچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کیے جاؤں۔ اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسے ہی جچتی ہے جو ابلاغ اور ترسیل کو شعر وادب میں دو اور دو چار کی طرح روا رکھتے ہیں۔ بھاڑ میں جائیں۔ میں اپنی بے ہیئت رگ و ریشے کی کائنات میں مطمئن ہوں۔"

افتخار جالب آگے چل کر مزید لکھتے ہیں:

"تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ لسانی رابطوں کے خلاف ابہام کے نعرے لگانے والے انہیں یک جہتی، افادیت کی سطح پر لا کر بچوں کی طرح خوش ہوتے ہیں۔ اس صورت حال سے عہدہ برآمد ہونے کی دو راہیں ہیں۔ اولاً یہ کہ سکہ بند زبان سے اجتناب کیا جائے۔ زبان کے سکہ بند ہونے کے معنی ایک وقت میں دریافت شدہ لسانی رابطوں پر قناعت کرنے اور بڑھتی پھیلتی زندگی سے تعلق منقطع کرنے کے ہیں۔ ثانیاً یہ کہ سکہ بند زبان پر تشدد کیا جائے اور یک جہت الفاظ کی جگہ تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ، گنجلک لسانی رابطے کام میں لائے جائیں یعنی لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے۔"

افتخار جالب اور ان کے گروہ نے 1962ء میں 'لسانی حرمتوں' پر تشدد کا جو عمل شروع کیا تھا اس نے چند برسوں کے لئے ادبی دنیا میں ہلچل پیدا کر دی۔ اس گروہ میں جس دوسرے شاعر اور ناقد نے پرچم بغاوت بلند کیا وہ انیس ناگی تھے۔ انہوں نے اپنے اور اپنے گروہ کے ادیبوں اور شاعروں کو منوانے کے لئے سب سے پہلے اپنے قریبی پیش روؤں مثلاً ندیم قاسمی اور قیوم نظر وغیرہ کی شاعری کو یہ کہہ کر مسترد کر دیا کہ "ان کا شعری اور تنقیدی ذوق اس لئے انحطاط پذیر ہے کہ انہوں نے اپنے اوپر نئے تجربات اور واردات کا در بند کر کے اپنے جذباتی ردعمل کو مخصوص کیفیات اور اسالیب کا پابند کر لیا ہے اسی لئے نئی شاعری کی کُنہ تک رسائی حاصل نہیں کی جا سکتی۔"

ان کا یہ بھی کہنا تھا کہ "یہ شاعر و ناقد جن ادبی اصولوں اور انتقادی معیاروں کو نادانستہ

طور پر اچھال رہے ہیں وہ دراصل حالی کے دور کے ہیں انہیں کون یقین دلائے کہ وزیر آغا کی منظومات، نظمی اور بے کیف نرسری رائمز اور وقار عظیم کی تنقید کم از کم ایک قرآن پرانی ہے۔''
(ایضاً) اس گروہ کے ناقدین کا خیال تھا کہ ان کا ادبی ذوق (یعنی شعری اور تنقیدی ذوق) ایک خاص مقام پر آکر جمود کا شکار ہو چکا ہے اور شعری ذوق کا زوال تنقیدی حس کا انحطاط ہے انہیں قاری سے بھی شکایت تھی کہ'' آج کے قاری کی عادات نقادوں کے ہاتھو بگڑ چکی ہیں اور اس انحطاط کی ذمہ داری پچھلی نسل کے شاعر اور نقاد دونوں پر ہے۔'' شعری ذوق سے ان کی کیا مراد تھی؟ انیس ناگی اس کا جواب دیتے ہوئے لکھتے ہیں:

''شعری ذوق کے زوال سے میری مراد یہ ہے کہ ہمارا شعری ذوق مانوس واردات، تجربات اور شعری اصطلاحات کا عادی ہو چکا تھا۔ مخصوص قسم کے تجربات کا اعادہ اور اس سے یہ پیدشدہ ابتذال ہمارا شعری معیار بن چکا ہے ہمارے شعری ذوق کے تجربے کا میدان محدود اور معین ہو گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جذباتی ردعمل اور ادراک میں دریافت اور امتزاج کی صلاحیتیں ختم ہو گئی ہیں۔ نتیجتاً تنقیدی حس روز بروز سہل انگار ہوتی جا رہی ہے۔ شعری ذوق دراصل پسندیدگی اور ناپسندیدگی کے مروجہ معیاروں کا نام ہے۔ شعری ذوق کی تربیت میں روح عصر کا احساس ایک اہم عنصر ہوتا ہے۔ آج پچھلی نسل کے نقاد شعری رجحانات کے خلاف اس لئے واویلا کر رہے ہیں کہ نئی شاعری ان کے شعری ذوق کی پیروی کرنے سے شعوری طور پر گریز کر رہی ہے۔ پچھلی نسل کے نقاد کے لئے دوسری جنگ عظیم سے آج تک جذباتی صورت حال میں کوئی زیادہ فرق نہیں۔ اس لئے مسمی قیوم نظر اور ان کے ساتھی آج بھی انہیں موضوعات اور جذباتی اسالیب کے استعمال پر مصر ہیں جن کا آغاز دوسری جنگ عظیم کے دوران میں ہوا تھا۔ وہ آج اس لئے اپنے عہد کے اسلوب شعر کا تسلسل چاہتے ہیں کہ بقا کا یہی ایک ذریعہ ہے۔ پچھلی نسل کا شعری اور تنقیدی ذوق زوال پذیر ہے کیونکہ اس کا عصر حاضر کے مزاج سے رابطہ بڑی سرعت کے ساتھ ختم ہو رہا ہے۔ اس مرحلے پر روایت کی پیروی کا شور 'خوئے بد را بہانہ بسیار' کے مترادف ہے۔ آج کوئی ان سے پوچھے کہ جب

تصدق حسین خالد، راشد، میراجی اور کسی قیوم نظر وغیرہ نے مروجہ اسلوب شعر سے انحراف کرنے کی کوشش کی تو اس وقت روایت کی پیروی کس کھاتے میں چلی جائے گی۔"

میں نے یہاں اتنا طویل اقتباس اس لئے پیش کیا کہ آج کے قارئین اس دور کے لسانی تشکیلات کے علم بردار ناقدوں کا موقف صحیح سیاق وسباق میں سمجھ سکیں۔ واضح رہے کہ یہ 60ء کے عشرے کی باتیں ہیں جبکہ ترقی پسند ادب، نئے ادبی رجحانات کے لیے اپنی جگہ خالی کر رہا تھا۔ ہندوستان میں شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ اور دوسرے جدیدیت پسند ادیبوں اور ناقدوں نے ترقی پسندوں کے خلاف بغاوت کر رکھی تھی اور ترقی پسندوں اور جدیدیت پسندوں کے درمیان ادب میں کمٹمنٹ اور نان کمٹمنٹ کے سوال پر زوردار بحث چھڑی ہوئی تھی اور ترقی پسندوں کی آخری نسل سے تعلق رکھنے والے شاعر، ادیب اور ناقد جدیدیت پسندوں کی صفوں میں شامل ہو رہے تھے۔ اسی عشرے میں پاکستان میں لسانی تشکیلات کے حامی شاعر و ناقد منظر عام پر آئے لیکن انہوں نے ترقی پسندوں کے خلاف کچھ نہیں کہا اور نہ ادب میں مقصدیت اور عدم مقصدیت کی بحث چھیڑی۔ ان کا ترقی پسندوں سے کوئی نظریاتی جھگڑا نہ تھا۔ ان کی اصل لڑائی اپنے قریب ترین پیش رووں میراجی، ندیم اور قیوم نظر جیسے (بقول ان کے روایت پرست) شاعروں سے تھی۔ ان کا کہنا تھا کہ:

"نئی شاعری کا معنوی اور اظہار کا پیرایہ، ادراک اور امتزاج کا منطقہ اور لسانی پیرائے کی تعمیر کا سلیقہ گزشتہ نسل کی شاعری سے مختلف ہے۔ نیا شاعر جس انداز سے تجربات کو محسوس کر کے نئی محسوساتی سطح خلق کر رہا ہے وہ کل کے نقاد کے لیے اچنبھا ہے کیونکہ وہ دوسری دنیا کا باشندہ ہے۔ اس کا ذہن ابھی تک اپنے گزشتہ عہد کے اسالیب اور مضامین میں الجھا ہوا ہے۔ اس کے زمانے کے تنقیدی معیار کچھ اس قسم کے ہیں۔ ... شعر وہ ہے جو آسان، سادہ اور زود فہم ہو..... شعر کے لئے جذباتی اور عشقیہ محاورہ ضروری ہے۔ شعر میں معانی کی سطح دوہری نہیں ہونی چاہئے۔ شاعر کو آسان زبان استعمال کرنی چاہئے۔ اور مروجہ لسانی ترتیب سے انحراف نہیں کرنا چاہئے اور مروجہ لسانی ترتیب سے انحراف نہیں کرنا چاہئے۔ شعر میں تجرید کا عنصر ضروری نہیں اور ہر شاعر کو تخلیق

کے وقت یہ دیکھنا چاہئے کہ وہ اپنے اسلوب شعر میں روایت کا ساتھ دے رہا ہے یا نہیں۔ یہ معیار پچھلی نسل کے شاعر اور نقادکو مبارک! انہیں خبر نہیں کہ شعر کا باطن اور خارج دونوں بدل چکے ہیں اور اس احساس تغیر سے ہی نئے معیار مرتب ہورہے ہیں۔'' (ایضاً125)

انیس ناگی اپنے موقف کی حمایت میں مزید لکھتے ہیں:

''اسے غزل کے محاورے سے نجات حاصل کرکے اپنے تجربات کو ایک نئے لسانی پیرائے میں پیش کرنا ہے کیونکہ اس کی ذہنی اور جذباتی صورت حال گزشتہ نسل سے مختلف ہے۔ وہ مروجہ جذباتی اور لسانی پیرائے کی شکست وریخت ایک اندرونی دباؤ کے زیر اثر رہا ہے۔ یہ انتشار نہیں اپنے تجربے اور واردات کی تعبیر کا ایسا قرینہ ہے جو پہلے متعین حقیقتوں اور اسالیب کو قبول نہیں کرتا۔ نیا شاعر اپنے شعری وسائل کو آخری حد تک ستعمال کرنا چاہتا ہے۔ کوتاہ بیں نگاہ کو اس کی تخلیقات میں جو ظاہری ابہام نظر آتا ہے وہ مغربی شعری تحریکوں کا جبری طور پر اردو میں رائج کرنے کا نتیجہ نہیں بلکہ ایک نیا شعری دستورالعمل مرتب کرنے کی کوشش ہے۔''

افتخار جالب، انیس ناگی اور ان کے گروہ نے لسانی تشکیلات کے نام پر 60 کے عشرے میں جو پرچم بغاوت بلند کیا تھا وہ چند برسوں کے بعد اس لئے سرنگوں ہوگیا کہ ان کے پاس ہندوستان کے جدیدیت پسندوں کی طرح کوئی بڑا ادبی نظریہ اور جمالیاتی فلسفہ نہ تھا۔ وہ مواد اور موضوعات کو نظر انداز کرکے صرف لسانی تجربات کے حق میں تھے۔ اس لئے وہ اپنے موقف کے حق میں نہ تو نئے ادیبوں کی حمایت حاصل کرسکے اور نہ خود کوئی بڑا اور غیر معمولی ادبی کارنامہ انجام دے سکے۔ اس طرح یہ ہنگامہ چند برسوں کے شور وہنگامے کے بعد خودبخود ختم ہوگیا، البتہ اسی عشرے میں وزیر آغا اور ان کے ہم خیال ادیبوں، شاعروں اور نقادوں نے 'اوراق' کے پلیٹ فارم سے جس ادبی رجحان کو پروان چڑھایا (اسے آپ جدیدیت کہئے یا جدید ادبی رجحان) اس نے اردو شعر وادب پر بالواسطہ، غیر شعوری اور غیر محسوس طور پر اثر ڈالا۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید

1965ء کی پاک بھارت جنگ اردو ادب کی تاریخ میں کئی اعتبار سے دوررس نتائج کی حامل ثابت ہوئی۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ اس جنگ سے پاکستان میں حب الوطنی کے جذبے میں غیر معمولی اضافہ ہوا اور بڑے پیمانے پر وطن پرستانہ شاعری شروع ہوئی، بلکہ اس کی وجہ پاکستان کی تنقید میں نئے رجحانات کا ظہور ہے۔ جس میں پاکستان کے قومی تشخص کا سوال سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے لیکن میں اس سے قبل قارئین کی توجہ اردو تنقید میں رونما ہونے والی ایک اور خاص بات کی جانب مبذول کرانا چاہتا ہوں اور وہ ہے حلقہ ارباب ذوق (لاہور) میں رونما ہونے والی نظری تبدیلی۔

حلقہ ارباب ذوق کے بارے میں سب ہی جانتے ہیں کہ یہ ادارہ نظری اعتبار سے کبھی مقصدی ادب کا قائل نہیں رہا۔ اس نے اس کا اگرچہ ظاہری طور پر کبھی اعلان نہیں کیا اس لئے کہ حلقہ انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرح نہ کوئی باقاعدہ تحریک تھا اور نہ اس کا اپنا کوئی منشور تھا۔ اس کے باوجود سب ہی جانتے ہیں کہ اس کے روح رواں میراجی قطعی غیر مقصدی، جمالیاتی اور نفسیاتی نظریہ ادب کے حامی تھے اور ان کی شخصیت اور نظریہ ادب کا حلقے پر اس قدر گہرا اثر تھا کہ لوگوں نے ان کے نظریہ ادب کو ہی حلقے کا سرکاری نظریہ تصور کرلیا تھا اور یہ ایک طرح سے درست بھی تھا لیکن 1965 کی پاک بھارت جنگ کے بعد پاکستان میں نظری اعتبار سے کچھ ایسی تبدیلیاں رونما ہوئیں کہ حلقہ سے وابستہ ہر ادیب، ادب میں کمٹمنٹ کی باتیں کرنے لگا، حالانکہ ادب میں کمٹمنٹ کا نظریہ کئی عشرہ قبل ژاں پال سارتر نے پیش کیا تھا اور ترقی پسندوں نے اسے قبول کرلیا تھا، لیکن حلقہ کے نئے ادیبوں کو اس کی اطلاع کئی عشرے کے بعد ملی۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ حلقہ کے نئے اور پرانے اراکین کے درمیان بحث چھڑ گئی اور حلقہ دو حصوں میں بٹ گیا۔ ایک حلقہ ارباب ذوق (ادبی) اور دوسرا حلقہ ارباب ذوق (سیاسی) کہلایا۔ حلقہ ارباب ذوق میں زیادہ تر نئے اور نوجوان ادیب شامل تھے جو ادب میں کمٹمنٹ (وابستگی) کو ضروری تصور کرتے تھے اس طرح ان ادیبوں نے ترقی پسند مصنفین کے نظریہ ادب کی بنیادی باتوں کو غیر شعوری اور غیر ارادی طور پر قبول کرلیا تھا۔

روایات کی تلاش

قیام پاکستان کے بعد اردو ادب، خصوصاً اردو تنقید میں جو ایک نیا رجحان پیدا ہوا۔ وہ اپنے نظریہ ادب پر از سر نو غور کرنے کا رجحان ہے۔ حصول آزادی سے قبل اردو میں اصول نقد کے سلسلے میں خود آگہی کا کوئی احساس نہ تھا۔ ماضی کے ادب کے بارے میں عام رویہ معذرت خواہانہ تھا۔ اس کی وجہ غلامانہ اور نوآبادیاتی ذہنیت بھی ہو سکتی ہے اور مغرب سے غیر ضروری مرعوبیت بھی۔ یہی وجہ ہے کہ ہم نے فرض کر لیا تھا کہ انگریزوں کی آمد سے قبل ہمارے ہاں تنقید کا نام و نشان تک نہ تھا اور ہمارے ادب میں تذکرہ نگاری کی جو روایت موجود تھی وہ بس یوں ہی سی تھی۔ جیسے ہماری قدیم شاعری بغیر فنی شعور اور شعریات کے معرض وجود میں آئی ہو۔ اس خیال کو عام کرنے میں جہاں علی گڑھ تحریک کے پیش رووں کا ہاتھ تھا۔ وہاں اختر حسین رائے پوری جیسے ترقی پسند اور کلیم الدین احمد جیسے مغرب پرست ناقدوں کا بھی ہاتھ تھا۔ قیام پاکستان کے بعد پہلی بار ہمارے ناقدین میں ماضی کے ادب عالیہ کی قدر کو نظروں سے دیکھنے اور قدیم شعریات کی اہمیت کا خیال آیا اور سب سے پہلے محمد حسن عسکری پھر احتشام حسین اور اس کے بعد ممتاز حسین اور سجاد باقر رضوی جیسے ناقدوں کو اس کا احساس ہوا کہ ماضی کا ادب بھی بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ اس لئے اس کا از سر نو جائزہ لے کر تعین قدر کرنی چاہئے۔ انہوں نے اگرچہ بعد کے دور میں مشرقی شعریات کی بازیافت کے لئے ویسی تلاش و جستجو تو نہیں کی جیسی شمس الرحمن فاروقی اور ان کے ہم عصروں نے کی۔ تاہم انہیں ماضی کے دب عالیہ کو ایک بار پھر پڑھنے اور اس کی بنیاد پر اپنے شعر و ادب کو پرکھنے کا خیال ضرور آیا۔ ساتھ یہ خیال بھی آیا کہ ہمیں مغربی تنقیدی نظریات کی روشنی میں تہذیب اور روایات اور اقدار کو پرکھنے کے بجائے اپنے تہذیبی تقاضوں کی روشنی میں مغرب کے تنقیدی نظریات کو جانچنا چاہئے۔ ساتھ ہی اس بات کا بھی احساس پیدا ہوا کہ قومی تہذیب و روایات اور طرز احساس کی بنیاد پر ادب کو پرکھنا چاہیے۔

سجاد باقر رضوی نے اس ضمن میں لکھا:

> "1947ء کے بعد کی اردو تنقید کا کوئی مفہوم صرف اس امر کے پیش نظر متعین ہو سکتا ہے کہ اس میں قومی طرز احساس اور اس طرز احساس کے پیش نظر تخلیقی ضرورتوں کو کس طرح اجاگر کیا گیا ہے۔ ادب میں قومی تہذیب اور روایات

پر زور دینے کا مطلب یہ ہے کہ آپ قومیت کا کوئی نہ کوئی سیاسی نظریہ ضرور
رکھتے ہیں جس کی اپنی قومی تہذیب و روایات ہیں۔ جو دوسروں کی قومی
تہذیب و روایات سے اتنی مختلف اور آزاد ہیں۔ جتنی کہ پاکستانی قوم و مملکت،
میں قوم و مملکت اور قومی تہذیب و روایت کے آپس کے رشتے کو جسم و روح
کے رشتے سے تعبیر کرتا ہوں اور اسی لئے آج کے ناقد سے میرا تقاضہ ہے کہ وہ
ادب و زندگی کے رشتے کو اس طرح استوار کرے کہ وہ ادبی تنقید میں قومی
تہذیب و روایات و اقدار پر زور دے اور اس طرح قومی احساس کو مضبوط
کرے۔" ..

پاکستانی ناقدین میں مغرب کے تنقیدی نظریات کی محکومی اور تسلط سے نجات کا احساس ایک خوش آئند بات تھی۔ پاکستانی ناقدین میں اس امر کا شدت سے احساس پیدا ہوا کہ "ہم مغربی تنقیدی نظریات کی عینک سے اپنی تہذیب و روایات و اقدار کو پرکھنے کے بجائے اپنے تہذیبی تقاضوں کی عینک سے مغربی تنقیدی نظریات کو جانچیں اور پرکھیں اور پھر صرف وہ نظریات اپنائیں جو ہمارے اپنے عظیم تہذیبی ورثہ کو لایعنی اور بے معنی قرار نہیں دیتے۔" (سجاد باقر رضوی) سجاد باقر رضوی نے اس امر پر زور دیا کہ "مغرب سے مستعار تنقیدی رجحانات اور نظریات کو بچائے اور ہضم کئے بغیر اردو ادب پر نافذ کر دینے کو میں فرنٹئر کرائمز ریگولیشن کے نفاذ سے تشبیہ دیتا ہوں۔" (ایضاً 57)

سجاد باقر رضوی کو یقین تھا کہ تخلیقی ذہن، روایات و تہذیب کے شدید احساس کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ اس لئے ان کا مطالبہ تھا کہ ہمارے ناقد اپنی تنقید میں قومی طرز احساس، قومی روایات اور قومی تہذیب کو حوالہ بنائیں اور اس طرح تخلیقی سرگرمیوں کے لئے راہیں ہموار کریں۔ قومی زندگی میں معیارات، نصب العین اور قومی علامات و عز و افتخار کی تلاش کریں۔ اس طرح ادب کو (صرف زندگی سے نہیں) قومی زندگی سے ہم آہنگ کریں۔ ہمارے ناقدین کا فرض ہے کہ وہ پوری ادبی تاریخ کا تجزیہ کر کے ان معیارات و اقدار کی ترویج کریں۔ جو تخلیقی زندگی کے لئے ضروری ہے۔" (ایضاً 65) اس احساس کے بعد پاکستانی ادیبوں اور دانشوروں میں اپنے ثقافتی تشخص اور روایت کی تلاش کا خیال پیدا ہوا اور وہ اس کے بارے میں غور کرنے لگے۔ اس دور میں کئی ناقدین سامنے آئے جنہوں نے اس مسئلہ کو حل کرنے کی کوشش کی۔ ان کا

خیال تھا کہ ہر قوم کا ادب اپنی انفرادیت رکھتا ہے اور اپنی تہذیب کی عکاسی کرتا ہے۔ اس کے لئے وہ اپنا معیار خود وضع کرتا ہے اس لئے اس قوم کے ادب و فن کو اسی معیار اور اقدار کی روشنی میں جانچنا درست ہے۔ سوال یہ تھا کہ ہماری اپنی ثقافت کیا ہے؟ (یا کیا ہونی چاہیے) اس ضمن میں دو سوالات واضح ہو کر سامنے آئے اول یہ کہ پاکستان کی تہذیب ہند ایرانی ہے یا ہند اسلامی؟ اس لیے کہ برصغیر میں مسلمانوں کی تہذیب ایران سے جس قدر متاثر ہے عرب سے نہیں، ایک ہزار سال کے دوران ہندوستان میں مسلمانوں کے دور حکومت میں جو ثقافت معرض وجود میں آئی۔ اس پر ایران کے اثرات نمایاں ہیں نہ کہ عرب کے اثرات؟ دوسرا سوال یہ تھا کہ برصغیر میں مسلمانوں نے اپنے ہزار سالہ دور حکومت میں فنون لطیفہ کے جن شعبوں مثلاً ادب، موسیقی، رقص، مصوری اور فن تعمیر میں کارنامے انجام دیے اور ان کارناموں میں غیر مسلمانوں کا جو حصہ ہے اسے ہم اپنی ثقافتی میراث کا حصہ تسلیم کریں یا نہ کریں؟ دوسرا سوال یہ تھا کہ ہم انڈو مسلم تہذیب کو قبول کریں تو کس حد تک؟ جس سے ہمارا اپنا تشخص متاثر نہ ہو؟ مثلاً یہ پاکستانی موسیقی کس طرح ترتیب دی جائے کہ وہ ہندوستان کی موسیقی سے جدا نظر آئے؟ یہ بات قابل ذکر ہے کہ پاکستان میں ایسے لوگوں کی کمی نہیں جو برصغیر کے مسلمانوں کے ہزار سالہ ثقافتی ورثے اور کارناموں پر خط تنسیخ کھینچ کر اپنا رشتہ عرب سے قائم کرنے کے قائل ہیں۔ ایسی صورت میں سوال یہ ہے کہ کیا پاکستان کی اپنی قومی شناخت یا تشخص ممکن ہے؟ پاکستانی ادب اور ثقافت کے بارے میں یہ سوالات ابتدا میں محمد حسن عسکری نے اٹھائے تھے، لیکن ان پر تفصیلی بحث اور غور و فکر بعد کے ناقدین اور دانشوروں نے کیا۔

قیام پاکستان کے بعد ادب و تنقید میں دو رجحانات پیدا ہوئے۔ ایک اسلام کے تہذیبی سرمائے خصوصاً برصغیر کے تہذیبی سرمائے کی بنیاد پر پاکستان کی ثقافتی شناخت اور دوسرا اپنی سرزمین سے محبت۔ اردو تنقید میں گزشتہ چالیس پینتالیس سال میں اسی سوال پر سب سے زیادہ بحث ہوئی ہے اور پاکستان میں اردو کے زیادہ تر ناقدین نے اس سوال سے کسی نہ کسی حد تک بحث ضرور کی ہے۔

پاکستان میں جڑوں کی تلاش کے رجحان نے ناقدوں میں تاریخی شعور پیدا کیا اور انہوں نے ماضی کے تہذیبی اور ادبی ورثے کی تحقیق شروع کی اور تنقید میں اردو کے کلاسیکی شاعروں اور کلاسیکی روایت کی تلاش کے رجحان کو فروغ دیا۔ پاکستان کے غزل گو شعرا نے قطعی طور پر

قدیم شعری روایت کی جستجو میں اتباع میر کو اختیار کیا ورنہ قیام پاکستان کے فوراً بعد ابن انشاء اور ناصر کاظمی کی جانب سے میر کے لب ولہجہ اور رنگ و آہنگ کو اختیار کرنے کا کوئی منطقی جواز نہ تھا۔ اسی دور میں تصوف کی روایت کی تجدید اسی رجحان کا نتیجہ ہے۔ (اس رجحان کے تحت قدیم ادبی تخلیقات کی تلاش و جستجو کو عام کیا گیا اور کلاسیکی شاعروں اور نثر نگاروں کے تنقیدی مطالعے سامنے آئے۔)

اس رجحان سے اردو تنقید کو کئی فائدے پہنچے، مثلاً تنقید کے نفسیاتی دبستان میں ایک نئی سطح کا اضافہ ہوا۔ تقسیم ملک سے پہلے اردو تنقید کا نفسیاتی دبستان صرف فرائڈ اور ایڈلر کے افکار تک محدود تھا لیکن تقسیم کے بعد نفسیاتی تنقید میں اجتماعی لاشعور کو نمایاں اہمیت حاصل ہوئی۔ غلام حسین اظہر کا خیال ہے کہ

> "اجتماعی لاشعور کی طرف نمایاں میلان ہمارے تہذیبی تشخص کی دریافت کے شعوری اور غیر شعوری میلان ہی کا نتیجہ ہے۔ ان کے خیال میں تہذیب کے مطالعہ میں تاریخ اور لسانیات ایک حد تک ہی رہنمائی کرتے ہیں، جبکہ اجتماعی لاشعور سے ابھرنے والی علامات کے مطالعہ سے تہذیب کے سارے خدوخال دیکھے جاسکتے ہیں۔ جن ناقدوں نے اجتماعی لاشعور کی روشنی میں داستان اور افسانہ کے اہم رجحانات کا تجزیہ کیا۔ ان میں ڈاکٹر محمد اجمل، ڈاکٹر وحید قریشی، سلیم اختر، جیلانی کامران اور انور سدید شامل ہیں۔" (8)

جیسا کہ اس سے قبل کہا جاچکا ہے کہ پاکستان کے ثقافتی سوتوں تک رسائی کے رجحان نے تنقید نگاروں میں ماضی کے ادب کی تعمیر نو کے رجحان کو فروغ دیا اور نقادوں نے قدیم شعرا مثلاً میر، غالب، مومن، نظیر اکبر آبادی، جرأت، رنگین، مصحفی، حالی، اکبر اور اقبال کو ثقافتی اور عمرانی نقطہ نظر سے تہذیبی پس منظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی۔ سید عبداللہ نے میر کی شاعری کا مغلیہ دور کے سماجی اور تہذیبی روشنی میں جائزہ لیا۔ اسی طرح نئے ناقدوں نے غالب کی شخصیت اور فن کو مشرق و مغرب کے تہذیبی تصادم کے پس منظر میں پرکھا۔ اس دور کے ناقدین نے حالی اور اکبر کو بھی ایک عہد کی فکر کے نمائندہ کی حیثیت سے جانچا۔ ان ناقدین میں ڈاکٹر شوکت سبزواری، وحید قریشی، سید وقار عظیم، ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار اور سجاد باقر رضوی وغیرہ شامل ہیں۔ اس دور میں سب سے زیادہ توجہ علامہ اقبال کی فکر اور شاعری پر دی گئی۔ اس ضمن میں جن ناقدوں نے قابل ذکر کارنامے انجام دیے۔ ان میں سید عبداللہ، وقار عظیم، مولانا صلاح الدین احمد،

پروفیسر محمد عثمان، ڈاکٹر وحید قریشی، عزیز احمد، خلیفہ عبدالحکیم اور بے شمار ناقدین شامل ہیں۔

اس رجحان کے تحت ناقدین نے اردو فکشن کے قدیم روپ یعنی داستان کا نئے تناظر میں جائزہ لینا شروع کیا۔ چنانچہ وقار عظیم، سہیل بخاری اور آغا سہیل وغیرہ نے بڑی محنت اور جستجو سے قدیم داستانوں کو دریافت کرنے کے ساتھ ساتھ اس کی ادبی اور تہذیبی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کی۔ محمد احسن فاروقی، وقار عظیم اور ظہیر فتح پوری وغیرہ نے ناولوں میں ثقافتی تشخص کو جاننے کی جانب توجہ دی۔ اسی طرح تحقیق کے میدان میں ڈاکٹر وحید قریشی، ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان، مشفق خواجہ، فرمان فتح پوری اور نجم الاسلام نے کلاسیکی ادب کو تاریخی شعور کے ساتھ پرکھنے کی طرف توجہ دی۔ دوسری جانب پاکستانی ثقافت کے تعبیر نو کے رجحان کے تحت سید عبداللہ، عابد علی عابد، مشفق خواجہ، فرمان فتح پوری، کلب علی فائق، احمد حسین قریشی، گوہر نوشاہی اور اکرام چغتائی نے اردو تذکروں کا تنقیدی اور تحقیقی جائزہ لیا۔

گزشتہ پچاس سال کی تنقید کا جائزہ لیتے ہوئے جو بات اہم اور نمایاں نظر آئی۔ وہ یہ کہ قیام پاکستان کے بعد اردو ادب کا جائزہ لینے میں کئی نئے علوم سے استفادہ کرنے کا خیال عام ہوا۔ اس سے قبل ادب کے مطالعے میں زیادہ تر معاشی، جمالیاتی، عمرانی اور نفسیاتی علوم سے استفادہ کیا جاتا تھا لیکن اب اس میں علم الانسان (بشریات) کے ساتھ لسانیات، تہذیبی تاریخ اور ساختیات سے بھی مدد لینے کا رجحان عام ہوا اور بقول غلام حسین اظہر:

> ''اس طرح نہ صرف نئی تنقید کا افق زیادہ کشادہ ہوا، بلکہ اردو ادب کے مخفی پہلوؤں تک رسائی حاصل ہوئی جن تک روایتی تنقید کی رسائی ناممکن تھی نئی تنقید نے ہمیں ہمارے ماضی سے ہم آہنگ کر کے ان جڑوں تک پہنچایا جو اجتماعی اور انفرادی زندگی کے شجر کو توانائی مہیا کرتی ہیں اور معاشرے کو اس کے تہذیبی جوہر اور شعور کو اجتماعی لاشعور سے ملاتی ہیں۔ ہماری نئی تنقید نے اس منصب کو ملحوظ رکھ کر تہذیبی جڑوں کی دریافت کا اہم فریضہ سرانجام دیا۔'' (ایضاً656)

پاکستانی کلچر کا سوال

پاکستان کے ثقافتی تشخص کے بارے میں جتنے بھی مباحث ہوئے۔ اس کا بنیادی نکتہ یہ تھا

کہ پاکستان اگر ایک نیشنل اسٹیٹ ہے یعنی اس کی بنیاد ایک 'قوم' پر قائم ہے تو اس کا کلچر کیا ہے؟ دو قومی نظریہ کے علم برداروں کے لئے اس کا جواب دینا مشکل نہ تھا اس لئے کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو دو الگ الگ قومیں تصور کرتے تھے۔ اس لئے ان کے مطابق مسلمان چونکہ ایک علیحدہ قوم ہیں اس لئے ان کا کلچر بھی الگ اور ہندوؤں سے مختلف ہے لیکن ان سے جب دریافت کیا جاتا تھا کہ اس کلچر کی نوعیت اور تعریف کیا ہے؟ تو وہ اس کی سائنسی تعریف بیان کرنے سے قاصر رہتے تھے۔ سیدھا سادہ جواب تھا کہ اہل پاکستان چونکہ مسلمان ہیں اس لیے ان کا کلچر بھی اسلامی کلچر ہے۔ یہ اسلامی کلچر کیا ہے اور دوسرے مسلم ملکوں سے یہ کلچر کن معنوں میں مختلف ہے؟ تو وہ اس کی وضاحت ان کے لیے مشکل ہو جاتی تھی۔ اس ضمن میں مختلف ادیب، ناقد اور دانشور پاکستانی کلچر کی مختلف تعریفیں بیان کرتے رہے۔ ادیبوں اور دانشوروں کے ایک بڑے طبقے کا خیال تھا کہ کلچر کی بنیاد مذہب پر ہوتی ہے اس لیے ہمارے کلچر کی بنیاد بھی اسلام میں تلاش کرنی چاہئے۔ ان کا دعویٰ کلی طور پر درست نہ سہی، جزوی طور پر درست ضرور تھا۔

ممتاز حسین جیسے مارکسی نقاد تسلیم کرتے ہیں کہ قرون وسطیٰ اور اس سے قبل کے تاریخی ادوار میں جب بیشتر خیالات سیکولر نہ تھے ان کی جڑیں مذہبی تصورات میں تھیں اور مذہب کی اہمیت کلچر میں زیادہ تھی، لیکن صنعتی عہد میں جب سائنسی اور معقولاتی علوم نے ترقی کرنا شروع کیا تو وہ خیالات بھی سیکولر ہو گئے جن کی جڑیں کبھی مذہب اور مابعدالطبیعیات میں تھیں۔ اس کے نتیجے میں انیسویں صدی سے لے کر بیسویں صدی تک یعنی گزشتہ دو سو برس میں یورپی ممالک میں کلچر میں زبان کے مقابلے میں مذہب کی اہمیت بہت گھٹ گئی اور اس کی جگہ معقولاتی، فلسفیانہ اور سائنسی خیالات نے لے لی، لیکن مشرق ابھی اس منزل کو نہیں پہنچا ہے۔ تاہم اس کا اس جانب سفر جاری ہے۔(9) لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ کلچر صرف اپنی زبان کی وجہ سے ایک دوسرے سے الگ اور منفرد ہوتا ہے۔ خواہ مذہب ایک ہی کیوں نہ ہو۔ جیسا کہ پاکستان، افغانستان، ایران اور عرب ممالک میں دیکھا جا سکتا ہے۔ ان سارے ممالک کا مذہب ایک ہے، لیکن زبانیں، جدا جدا ہیں۔ اس لئے یہ ممالک حلقۂ اسلام میں شامل ہونے کے باوجود الگ الگ قومیں ہیں۔ اگر اس مفروضے کو درست تسلیم کر لیا جائے تو سوال پیدا ہوتا ہے کہ پاکستان کی قومی شناخت کس عنصر پر مبنی ہے؟

کلچر کی بنیادیں

یہاں اس بحث کو ادھورا چھوڑ کر اس امر پر غور کیجیے کہ کلچر کی بنیاد کس شے پر ہوتی ہے؟
جیسا کہ گزشتہ سطور میں کہا جا چکا ہے۔ اس کی بنیاد مذہب کے اقدار و شعائر پر بھی ہوتی ہے، یعنی تاریخی اسباب کے باعث زبان کو کسی بھی کلچر کے اجزائے ترکیبی میں حیثیت، فوقیت اور قوت کبریٰ حاصل ہوتی ہے۔ سید عبداللہ نے بھی تسلیم کیا ہے کہ کلچر مذہب کی بنیاد نہیں بلکہ سرچشمہ ہوتا ہے۔ ممتاز حسین کا خیال ہے کہ کلچر، اپنے آثار قدیمہ میں نہیں اپنی زبان کے ذریعہ زندہ رہتا ہے اور جب کسی کلچر کی زبان مر جاتی ہے تو وہ کلچر بھی مر جاتا ہے۔ ہمارے سامنے اس کی مثال موہن جوداڑو کی زبان ہے۔ اس نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو ہمارے کلچر کی بنیاد اگر کسی زبان پر استوار ہے (یا استوار کی جا سکتی ہے) تو وہ اردو ہے۔ پاکستان جس خطہ زمین پر واقع ہے۔ اس کے کلچر پر غالب چھاپ انڈو مسلم کلچر کی ہے اور اس ہند مسلم کلچر کی زبان اردو ہے۔ یہ درست ہے کہ موجودہ پاکستان کے مختلف علاقوں میں بہت سی بولیاں بولی جاتی ہیں اور ان میں سے نصف بولیاں زبان کا درجہ حاصل کر کے اپنا تحریری ادب بھی پیش کر رہی ہیں۔ اس لیے بعض لوگوں کا خیال ہے کہ پاکستان میں ایک کلچر نہیں متعدد کلچرز ہیں۔ اس لحاظ سے یہ یک ثقافتی یا یک لسانی ملک نہیں، بلکہ اسے کثیر اللسانی اور کثیر الثقافتی ملک کہنا زیادہ مناسب ہوگا کیوں کہ ہر زبان اپنا ایک مخصوص کلچر بھی رکھتی ہے۔ یہ منطق یقیناً وزن رکھتی ہے لیکن اس کا جواب دینے سے قبل پاکستان کی مختلف زبانوں (اور کلچروں) کے مابین موجود اشتراک پر بھی غور کرنا چاہیے جس کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ اس کثرت میں بھی وحدت موجود ہے۔ ان زبانوں میں نہ صرف ذخیرۂ الفاظ مشترک ہے بلکہ گریمر بھی ایک دوسرے سے ملتے جلتے ہیں ان صوبوں کی زبانیں بھی ایک ہی لسانی خاندان سے تعلق رکھتی ہیں اور ان کا رسم الخط بھی تھوڑے سے فرق سے ایک ہے۔ یہاں اس امر پر غور کرنا ضروری ہے کہ برصغیر ہند اور پاکستان میں سیاسی اور سماجی بیداری پیدا کرنے اور ایک کلچر کا احساس پیدا کرنے میں اردو زبان نے جو کردار ادا کیا ہے وہ موجودہ پاکستان کی کسی زبان نے نہیں کیا۔ اس اعتبار سے اردو، پاکستانی کلچر اور پاکستانی ادب کا لازمی حصہ ہے۔ بقول ممتاز حسین اس کے بغیر انڈو مسلم کلچر یا پاکستان کلچر کا تصور بھی نہیں کیا جا سکتا۔ لیکن پاکستانی کلچر کی تشکیل کے ضمن میں جو سوالات پیدا ہوتے ہیں ان کا جواب اتنا آسان نہیں جتنا کہ تصور کیا جاتا ہے۔

اس ضمن میں یہ سوال بھی کیا جاتا ہے کہ اردو ادب، جو پاکستان کی سرزمین کے باہر (یعنی ہندوستان میں) تخلیق کیا گیا ہے وہ پاکستان کے عوام کی زندگی کی کیوں کر ترجمانی کرسکتا ہے؟ ظاہر ہے کہ تقسیم کے بعد ہندوستان میں جو اردو ادب تخلیق ہوا ہے وہ پاکستانی عوام کی زندگی کا ترجمان نہیں ہوسکتا، لیکن قیام پاکستان سے قبل مسلمانوں نے اپنے ہزار سالہ دور حکومت میں جن فنون لطیفہ کو جنم دیا اور اسے پروان چڑھایا ہے، وہ یقیناً پاکستان کا بھی ثقافتی سرمایہ ہے جیسا کہ انگریزی کا کلاسیکی ادب، امریکی ادب کا ثقافتی سرمایہ ہے۔ اگر ہم برصغیر کے مسلمانوں کے ہزار سالہ ثقافتی کارناموں کو قبول کرنے سے صرف اس لئے انکار کردیں کہ تقسیم برصغیر کے نتیجے میں مسلم ثقافت کے بہترین نمونے ہندوستان میں رہ گئے ہیں تو ہمیں نہ صرف تاج محل اور لال قلعہ کے ثقافتی ورثے سے محروم ہوجانا پڑے گا بلکہ امیر خسرو اور میر و غالب سے بھی لاتعلق ہوجانا پڑے گا۔ اس کوتاہ نظری کا ہی نتیجہ ہے کہ غالب صد سالہ جشن ولادت منانے کے وقت پاکستان کے ایک حلقے نے اس کی صرف اس لئے مخالفت کی تھی کہ غالب موجودہ پاکستان میں پیدا نہیں ہوئے۔

پاکستان کے تشخص کے ضمن میں پاکستان کے دانشوروں نے اس کی ثقافتی جڑوں کی تلاش کرتے ہوئے جو سوالات اٹھائے اور جو نتائج اخذ کئے۔ ان پر بھی غور کرنا ضروری ہے۔ مثلاً یہ سوال کہ پاکستان کی تاریخ کہاں سے شروع ہوتی ہے؟ موہن جوداڑو اور ہڑپا سے؟ مسلمانوں کی ہندوستان آمد سے؟ یا قیام پاکستان کے بعد سے؟ اگر پاکستان کی تاریخ و ثقافت کی ابتدا موہن جوداڑو سے ہوتی ہے تو ہمیں اس کھوئی ہوئی تہذیب کو بطور ورثہ قبول کرنا ہوگا۔ اگر پاکستانی مسلمانوں کی تاریخ محمد بن قاسم کی فتح سندھ سے ہوتی ہے تو ہمیں اس کھوئی ہوئی تہذیب کو بطور ورثہ قبول کرنا ہوگا۔ اگر پاکستانی مسلمانوں کی تاریخ محمد بن قاسم کی فتح سندھ سے ہوتی ہے تو ہمیں تسلیم کرنا پڑے گا کہ اس سے قبل سندھ میں کوئی تہذیب اور ثقافت نہیں تھی اور اہل سندھ ثقافتی خلا میں زندگی بسر کرتے تھے (جو قطعی ممکن نہیں۔ علم الانسان کے مطالعے سے ہمیں معلوم ہے کہ باقاعدہ اور متعین کلچر کے معرض وجود میں آنے سے قبل ایک فوک کلچر بھی ہوتا ہے جو زمانہ قبل از تاریخ میں مختلف انسانی تہذیبوں میں نشوونما پاتا اور پروان چڑھتا رہا ہے) ہڑپا اور موہن جوداڑو کے آثار قدیمہ کی دریافت کے بعد یہ تصور کرنا کہ یہاں کے باشندے غیر مہذب تھے، قطعی غلط ہے۔ فیض احمد فیض اس بارے میں لکھتے ہیں:

"ہماری تہذیب کا نقطہ آغاز کیا ہے؟ پاکستان کی سیاسی تاریخ ابھی بسم اللہ کے مراحل میں ہے، لیکن اس خطے کی تہذیبی تاریخ کی عمر پانچ ہزار برس سے اوپر ہے، چنانچہ ایک صورت تو یہ ہے کہ ہم اپنی قومی اور تہذیبی تاریخ کو موہن جوڈرو اور ہڑپا سے شروع کریں۔ اگر یہ صورت ہمیں قبول ہے تو ہمیں وہ تہذیبی ورثہ بھی اپنانا ہوگا جو درمیانی ادوار میں ویدک، برہمنی، یونانی اور بودھ معاشروں نے پیدا کیا۔ اس میں یہ الجھن ہے کہ ہمیں اپنے فنی اور تہذیبی تصور اور تخیل میں کافی ترمیم کرنا پڑے گی۔ دوسری صورت یہ ہے کہ ہم اپنی تاریخ برصغیر ہند میں مسلمانوں کے دور سے شروع کریں۔ اس میں یہ الجھن ہے کہ ہمارے اجداد کسی واحد قوم، وطن یا تہذیب کے نمائندے نہ تھے۔ ان میں عرب بھی تھے، ایرانی بھی، تورانی بھی، افغانی بھی، ہر ایک کی تہذیب الگ اور تاریخ جدا، مذہبی و اخلاقی قدروں کے اشتراک اور طویل تاریخی اختلاط کے باعث ان تہذیبوں میں بہت سی باتیں مشابہ ضرور ہیں لیکن کوئی ترک عربی تہذیب یا قومیت کو اپنانے پر تیار نہیں نہ کوئی عرب، ایرانی تہذیب و تاریخ کی وراثت قبول کرتا ہے۔ پھر ان سب تہذیبوں کی ابتدا از منہ قبل اسلام میں ہوتی ہے اور ان کے موجودہ نام لیوا۔ اس قدیم وراثت سے نہ منکر ہیں اور نہ شرمسار۔ عرب امراؤ القیس کے معتقد ہیں تو ایرانی تخت جمشید پر نازاں، مصری، تہذیب فراعنہ پر اتراتے ہیں تو منگول فاتح عالم چنگیز خان کے آثار کی تلاش میں سرگرداں۔ ظاہر ہے کہ ہماری تہذیب کا مولد نہ امراؤ القیس کا نجد ہے نہ جمشید و ضحاک کا ایران۔ نہ چنگیز خان و ہلاکو کا ترکستان، ہم اپنی تہذیب کا نقطہ آغاز جو بھی ٹھہرائیں ایک بات طے ہے اور وہ یہ کہ تہذیب کا مولد و مسکن اسی سرزمین پر ہے اور ہونا چاہئے ورنہ ہم اسے قومی و پاکستانی نہ کہہ سکیں گے۔(10)

سجاد باقر رضوی، فیض کے خیال سے اتفاق کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"یہ خیال کہ ہماری تہذیب کا مولد و مسکن ہماری سرزمین ہے۔ اس میں کسی اختلاف کی گنجائش نہیں، تاہم عقائد و اقدار کا تعلق کسی نہ کسی فلسفہ حیات و نظام

زندگی سے ضرور ہوتا ہے اور یہی فلسفہ زندگی و نظام حیات ہمارے اقدار و عقائد کی شکل متعین کرتا ہے لیکن اس تشکیل و تعین میں جغرافیائی ماحول اور معاشرتی روایات کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ میں سمجھتا ہوں کہ تہذیب، اصولوں کے اختلاط کا نتیجہ ہے۔ پہلا اصول فلسفہ زندگی اور اس سے پیدا شدہ نظام اقدار و اعتقادات سے متعلق ہے جسے میں تہذیب کا پدری اصول کہتا ہوں۔ دوسرا اصول سرزمین، اس کے تاریخی و جغرافیائی حالات اور مادی وسائل ہیں جنہیں میں تہذیب کا مادری اصول کہتا ہوں۔ ان دونوں اصولوں کی مدد سے ہم برصغیر پاک و ہند کے مسلمانوں کی تہذیب کا تجزیہ کر سکتے ہیں۔ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب مسلمان چاہے وہ ایرانی ہوں یا تورانی، افغانی ہوں یا عرب، ہندوستان آئے تو اپنے ساتھ اپنا مذہب، اپنا فلسفہ حیات، اپنی تاریخ، اپنی زبان، اپنے رسوم، اپنے اعتقادات بھی لائے اور اس طرح جب انہوں نے اس سرزمین کو اپنا مسکن بنایا تو فلسفہ حیات اور اس سے پیدا شدہ نظام اقدار اور اعتقادات نے خود کو یہاں کی سرزمین کے حالات و مادی وسائل میں ظاہر کیا اور یہی یہاں کے مسلمانوں کی تہذیب کے مادی اصول یعنی سرزمین کے رشتے ہے اور اگر ایرانی و تورانی و افغانی و عربی مسلمانوں سے سے ملتے جلتے ہیں تو تہذیب کے پدری اصول یعنی اعتقادات و نظام اقدار کے رشتے سے۔"(11)

ڈاکٹر وزیر آغا یہ تسلیم نہیں کرتے کہ پاکستانی کلچر برصغیر میں مسلمانوں کی آمد سے وجود میں آیا ہے۔ اس کے برعکس وہ اس کا تسلسل ہڑپا اور موہن جوڈرو کی تہذیب اور اس کے بعد آنے والی دیگر قوموں کی تہذیب سے جوڑتے ہیں۔ ان کے خیال کے مطابق برصغیر نے جو کلچر پیدا کیا ہے اس میں ہندوؤں اور مسلمانوں نے محض چند کڑیوں کا اضافہ کیا ہے اور کسی ایک کڑی کو ملکی کلچر کا واحد علم بردار قرار دینا بالکل غلط ہے۔ پروفیسر ممتاز حسین اس نظریے پر تنقید کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ وزیر آغا نے کلچر کے تسلسل کے سلسلے میں کلچرل ٹرانسفارمیشن کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ممتاز حسین کہتے ہیں:

"جب کوئی قوم بھاری تعداد میں کوئی نیا مذہب اختیار کرتی ہے۔ بالخصوص

ایک ایسے دور میں جبکہ مذہب کی قوت ہمہ گیر رہی ہے (جیسے قرون وسطی
اور اس سے پہلے کا زمانہ تھا) تو اس کا کلچر بدل جاتا ہے۔" (12)

ممتاز حسین اس ضمن میں ایران کی مثال دیتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ "کلچر سے متعلق گفتگو کرتے ہوئے صرف تسلسل ہی کو نہیں بلکہ اس کے ساتھ تغیر اور تقلیب ہیئت کو بھی دیکھنا چاہئے۔" فیض احمد فیض اور وزیر آغا کے برعکس پروفیسر کرار حسین کا خیال ہے کہ مٹی ہوئی تہذیب (ہڑپا اور موہن جوڈرو کی تہذیب) سے اپنا رشتہ جوڑنا بیکار اور بے معنی ہے ہمارا ماضی وہی ہے جہاں تک ہمارے تاریخی شعور کا تسلسل جاتا ہے وہ اس تسلسل کو ہند مسلم معاشرے کی تاریخ میں دیکھتے ہیں۔ تقریباً یہی خیال ڈاکٹر جمیل جالبی کا ہے۔ ادب کی طرح کلچر کی بھی آج تک کوئی ایسی جامع و مانع تعریف نہیں کی جا سکی، جس پر تمام لوگ متفق ہوں۔ Krober نے کلچر کی 121 تعریفیں درج کی ہیں مگر ان میں سے ایک بھی تسلی بخش نہیں۔ ایسی صورت حال میں "پاکستانی کلچر" کی کیا جامع و مانع تعریف کی جا سکتی ہے؟ لفظ کلچر کی تعریف بیان کرتے ہوئے الجھن اس وقت پیدا ہوتی ہے جب کلچر کبھی محض فنون لطیفہ (بالخصوص مصوری، موسیقی اور رقص) کے معنی میں اور کبھی محض شاعری اور ڈراما اور کبھی محض ذوقیات، کبھی محض تفریحات اور کبھی محض رسوم و رواج اور معاشرتی زندگی اور گاہے محض علمی و تخلیقی مظاہر و آثار (جن میں مذہب کو بھی شامل کر لیا جاتا ہے) کے معنوں میں استعمال ہوتا ہے، حالانکہ کلچر ان سب کا جامع ہے۔" (13)

سید عبداللہ کا خیال ہے کہ کلچر کی اتنی زیادہ تعریفوں اور اس ضمن میں اختلاف کے پیش نظر ہمیں کلچر کی ایک سادہ اور علمی تعریف خود وضع کر لینی چاہئے جو لاتعداد تعریفات کی نمائندگی بھی کر سکے اور پاکستانی کلچر کی خاص بحث میں علمی طور سے مفید بھی ثابت ہو۔ میرا خیال ہے کہ پاکستانی دانشوروں میں یہیں سے اختلاف رائے شروع ہوتا ہے۔ ڈاکٹر سید عبداللہ خود بھی پاکستانی کلچر کی دوٹوک تعریف بیان کرنے سے قاصر ہیں، چنانچہ وہ تسلیم کرتے ہیں کہ پاکستانی کلچر کی کوئی معین اور قطعی شکل ہو یا نہ ہو مسلم کلچر کی جڑیں گہرائی تک ضرور موجود ہیں اور پاکستان ابھی کسی بامعنی کلچر کی تلاش میں ہے۔ جو اس کی انفرادیت کا باعث ہو۔

کلچر سے بحث کرتے ہوئے ہم یہ فرض کر لیتے ہیں کہ کلچر یا روایت (یا معاشرت) ایسی چیز ہے جو کبھی نہیں بدلتی اور ہمیشہ ایک جگہ قائم اور جامد رہتی ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ معاشرے کا ارتقا ہمیشہ جاری رہتا ہے اور یہ ارتقا معاشی نظام میں تبدیلی کے نتیجے میں ہوتا

ہے۔ پروفیسر ممتاز حسین اس بارے میں لکھتے ہیں:

''کس قدر تعجب کی بات ہے کہ پاکستان کے کلچر سے متعلق گفتگو کرتے وقت کوئی بھی ان میں سے یہ بات سامنے نہیں لاتا ہے کہ کلچر زندگی کا ایک ارتقائی عمل ہوتا ہے۔ ناکارہ اور بے جان کلچر فنا بھی ہوتے رہتے ہیں اور ان کی کوکھ سے نئے سے نئے کلچر انسانی عمل کے ذریعہ جنم لیتے رہتے ہیں۔ تسلسل اور تغیر کا یہ عمل جو روایت اور درایت کا عمل ہے۔ تسلسل میں اصلاحات اور نئے آداب کو قبول کرنے کا عمل ہے۔ ہر کلچر میں نئی روایتیں داخل ہوتی رہتی ہیں۔ وہ روایتیں باہر سے داخل ہوتی ہیں۔ خیال اور شعور کی یہ حقیقت ہے کہ وہ ہمیشہ ملکی نہیں ہوا کرتے۔ وہ بین الاقوامی ہوا کرتے ہیں۔ پوری انسانیت کا دین اور ورثہ ہوتے ہیں۔ زندگی کے حق میں انہیں قبول کرنا پڑتا ہے۔ اس کے بارے میں یہ کبھی نہیں کہنا چاہئے کہ غیر ملکی ہے یا یہ Alien ہے اور جب کسی کلچر میں شعور کی کوشش بروئے کار لائی جاتی ہیں تو اس وقت تغیر کا عمل یا رتقا کا عمل تیز تر ہو جاتا ہے۔ صدیوں کا فاصلہ برسوں میں طے ہوتا ہے۔ انگریزوں کی آمد کے وقت سے باوجود اس دام استحصال کے جس کے ہم گرفتار رہے اور جس کی وجہ سے ہماری ترقی کی رفتار۔ کج مج اور سست ہوگئی۔ ہم ایک زبردست سماجی تغیر کی زد میں رہے۔ قرون وسطیٰ سے دور حاضر کی ترقی کے دور میں قدم رکھنے کی دشواریوں سے دوچار رہے۔ اس ٹرانزیشن کو ایک طویل سماجی انقلاب کا نام دیا جا سکتا ہے۔ ہم اس طویل انقلاب کی زد میں ہیں۔ یعنی مسلسل تغیر کے عالم میں ہیں۔ وہ سماجی انقلاب ابھی پایہ تکمیل کو نہیں پہنچا ہے۔ اس کی راہ میں اس کی طرف سے مسلسل روڑے اٹکائے جاتے ہیں جو یہ نہیں چاہتے ہیں کہ پرانے سماجی رشتوں اور ملکیت کے رشتوں میں اقتدار کے رشتوں میں تبدیلی آئے۔ لیکن ارتقائی عمل عوام کی کوششوں سے پھر بھی سمٹ سمٹ کر بکھر بکھر کر اپنی راہ بناتا ہی رہتا ہے اور بناتا ہی جائے گا۔''(14)

ہم پاکستان میں اس وقت نیم جاگیردارانہ اور نیم قبائلی دور سے گزر رہے ہیں۔ اگرچہ ہمارے ہاں مغرب کے صنعتی نظام کے اثرات بھی نمایاں ہیں اور ان اثرات میں روز بروز

اضافہ بھی ہو رہا ہے اور صنعتی عہد (سرمایہ دارانہ نظام) کے زیر اثر ہمارا کلچر بھی متاثر ہو رہا ہے لیکن ہم اس حقیقت کو تسلیم نہیں کرتے اور اگر تسلیم کر بھی لیتے ہیں تو اس کے اسباب کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔ اس حقیقت کو سید عبداللہ نے بہت حد تک تسلیم کر لیا تھا۔ ان کے خیال میں:

> ''موجودہ پاکستان میں کلچر کے دو دھارے چل رہے ہیں۔ ایک مسلم کلچر کی اس شکل کا جو 1947 میں ورثے میں ملی اور دوسرا دھارا اس یوروپین کلچر کا جو 1947 میں موجود تھا اور اب ترقی پر ہے لیکن یہ کہنا مشکل ہے کہ اس ملک میں کوئی ایسی شے بھی ہے جسے مخصوص پاکستانی کلچر کہا جا سکے۔ اس وقت کا پاکستانی کلچر انہیں دو عناصر سے مرکب ہے۔''

اس حوالے کے پیش نظر سید عبداللہ ان تمام ''اسلام پسند'' دانشوروں کی بہ نسبت کہیں زیادہ حقیقت پسند اور (غیر اصطلاحی مفہوم میں) ''ترقی پسند'' ثابت ہوتے ہیں جو پاکستانی کلچر کو محض اسلامی کلچر ثابت کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ سید عبداللہ پاکستان میں کلچر کی دو شکلوں کو تسلیم کرتے ہیں۔ ایک مسلم کلچر (جو ملک کے وسیع دیہاتی اور قصباتی آبادیوں کا معمول ہے) اور دوسرا یوروپین کلچر جو شہری امیروں اور دانشوروں کے ایک موثر طبقے میں مقبول ہے اور بلاشبہ فروغ پا رہا ہے۔ سید عبداللہ کے خیال کے مطابق ان دونوں میں تصادم اور پیکار جاری ہے اور کچھ نہیں کہا جا سکتا کہ بالآخر ان میں سے کس کو غلبہ ہوگا (ایضاً 132) سید عبداللہ پاکستان میں کلچر کی جن (دو شکلوں) کا ذکر کر رہے ہیں وہ دراصل جاگیردارانہ اور صنعتی عہد کے سرمایہ دارانہ کلچر کی صورتیں ہیں۔ جہاں تک دیہی آبادی کے ''مسلم کلچر'' اور شہری آبادی کے یوروپین کلچر کے فرق کا تعلق ہے۔ یہ موجودہ جاگیردارانہ اور سرمایہ دارانہ (صنعتی عہد) کے کلچر کا فرق ہے۔ دراصل دیہات (جاگیردارانہ ثقافت) اور شہر (صنعتی عہد) کی علامت ہے ہمارے ہاں بعض عناصر اور طبقے سماجی، معاشی اور سیاسی نظام کی تبدیلیوں کو روکنے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن تاریخی ارتقا کے تحت ان تبدیلیوں کو روکنا ممکن نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ مختلف طریقوں اور ریاستی جبر و تشدد کے ذریعے موجودہ نظام کو طول دینے میں کامیابی ہو لیکن زود یا بدیر اس نظام کی تبدیلی کو روکنا ممکن نہیں۔

ایک طبقے کا خیال ہے کہ کیا مسلم کلچر اور یوروپین کلچر کے انجذاب سے تیسرا امتزاجی کلچر وجود میں نہیں آ سکتا؟ یہ طبقہ ان آزاد خیال اور لبرل دانشوروں پر مشتمل ہے۔ جو کٹھ ملا ہونے کے

بجائے اعتدال پسند واقع ہوا ہے۔ سید عبداللہ کا شمار بھی انہی دانشوروں میں ہوتا ہے۔ وہ اس ضمن میں فرماتے ہیں:

''مسلم کلچر میں وہ قوت اب بھی موجود ہے جو دوسرے کلچروں کو جذب کر لیتی ہے۔ یہ بھی قابل توجہ ہے کہ مسلم کلچر کے لئے فرنگی کلچر بھی (بعض خاص ناگوار عناصر سے قطع نظر) اتنا اجنبی نہیں جتنا بظاہر سمجھا جاتا ہے اور یہ تو معلوم ہے کہ مسلم کلچر اپنی سرشت میں بین الاقوامی ہے لہذا یوروپین اقوام کے کلچر کے عمدہ مظاہر کا (نہ کہ اس کے خرافات کا) تجزیہ کریں تو ہمیں فرنگی کلچر کے مظاہر کے ایک بڑے حصہ پر اعتراض نہ ہوگا۔ اسی طرح جس طرح ہمیں وسطی ایشیا کے تورانی ایرانی کلچر اور ترکستانی، چینی اثرات وغیرہ پر کوئی اعتراض نہ تھا، البتہ یہ درست ہے کہ ان نئے اثرات کو مسلم کلچر کی معنویت میں ڈبونے کی ضرورت ہوگی اور وہ معنویت مسلم کلچر کے عمقی عقیدوں کو سمجھنے سے ہوگی اور میرا خیال ہے کہ زود یا بدیر مسلمانان پاکستان اس امتزاج کی ضرورت محسوس کریں گے۔ پھر یہ بھی قابل لحاظ ہے کہ یوروپین کلچر بھی اس وقت پاکستان میں ایک نئی قسم کی یک رنگی پیدا کرنے کا ذریعہ ہے اور ظاہر ہے کہ مسلم کلچر کی روح کو اس یک رنگی پر کوئی اعتراض نہیں بشرطیکہ اس سے اسلامی عقیدوں کی معنویت متاثر نہ ہو۔'' (15)

دلچسپ امر یہ ہے کہ سید عبداللہ دور جدید کے یوروپین کلچر کے عمدہ اور صالح مظاہر کو مسلم کلچر میں جذب کرنے کے لئے تیار ہیں، لیکن ماضی کے موہن جوداڑو اور ہڑپا کے کلچر کو قومی ورثہ تسلیم کرنے کے لئے آمادہ نہیں کیونکہ ان کے خیال کے مطابق 'عہد اسلامی سے پہلے جو کچھ گزرا وہ اس خطے کی تاریخ ہے، جسے مسلمانوں کے مقدس ورثے کی حیثیت حاصل نہیں اور یہ کہ یہ ہماری اجتماعی نفسیات سے کوئی تعلق نہیں رکھتی۔''

پاکستانی کلچر کے بارے میں اس قدر طول وطویل بحث ومباحثے کے بعد ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ پاکستان کا کلچر منفرد تو ہے لیکن یہ ثابت نہیں کر سکتے کہ وہ کیا ہے؟ بہ قول سید عبداللہ:

''یہ کہنا مشکل ہے کہ اس ملک میں کوئی ایسی شے بھی ہے جسے مخصوص پاکستانی کلچر کہا جا سکے۔ اس عرصے میں کچھ نئے مخصوص رجحانات ضرور پیدا ہوئے

ہیں مگر کوئی معین نیا کلچر اس دوران پیدا نہیں ہوا جس کے لئے مسلم کلچر سے الگ کسی پاکستانی کلچر کی منفرد اصطلاح جائز سمجھی جائے۔ منفرد کلچر ایک طویل عمرانی سلسلۂ عمل سے پیدا ہوتا ہے اور پاکستان کو ابھی اس کا موقع نہیں ملا، البتہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ خاصے طویل تجربوں کے بعد جب اس کے کسی مخصوص تصور زندگی یا مخصوص عقیدوں کے زیر اثر اس کے مظاہر زندگی میں کوئی منفرد معنویت پیدا ہوگی تو اس وقت اس کے تمدنی تجربے کو پاکستانی کلچر کہنا جائز ہوگا۔" (16)

پاکستانی کلچر اور پاکستان کے ثقافتی تشخص کے بارے میں اردو کے مشاہیر اہل قلم نے اپنا اپنا موقف پیش کیا ہے، جن میں خلیفہ عبدالحکیم، دین محمد تاثیر، عبدالمجید سالک، شیخ محمد اکرام، سید محمد تقی، عبادت بریلوی، حامد علی خان، جاوید اقبال، جسٹس ایس اے رحمن، احمد ندیم قاسمی، سلیم احمد، عبدالسلام خورشید اور ڈاکٹر احمد حسن دانی وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔ اس وقت ان مشاہیر کی آراء سے نہ بحث مقصود ہے اور نہ اس کی گنجائش۔ اس وقت نظری سطح پر پاکستان میں کلچر کے سوال پر انتشار خیال اور زبردست کنفیوژن موجود ہے اور یہ الجھن اور انتشار خیال فی الحال ختم ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ پاکستان میں اردو تنقید سے بحث کرتے ہوئے میں نے کلچر کے سوال سے اتنی تفصیل کے ساتھ اس لئے بحث کی کہ تنقید وسیع تر مفہوم میں کلچر کی تنقید ہوتی ہے۔ تنقید کی بحث میں کلچر بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔ کلچر اور ادب دو الگ الگ چیزیں نہیں۔ کلچر ہی وہ قوت ہے جو تخلیق کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔ اس لئے ادب کی تفہیم، کلچر کی تفہیم کے بغیر ممکن نہیں۔ پاکستان جیسی نئی مملکت کے لئے کلچر کا سوال بہت ہی اہمیت رکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ پاکستان کے اردو ناقدین میں شاید ہی کوئی ایسا ہوگا جس نے اس اہم سوال سے بحث نہ کی ہو۔

روایت اور جدیدیت کی بحث

محمد حسن عسکری اپنے وقت کے ایک اہم ناقد تھے جنہوں نے اپنے جونیئر ہم عصروں کو متاثر بھی کیا اور ان کے بہت سے پیروکار بھی پیدا ہوئے لیکن انہیں ایک علیحدہ تنقیدی دبستان قرار دینا شاید درست نہیں ہے۔ اس لئے کہ وہ کسی ایک یا مخصوص تنقیدی نظریے کے قائل نہیں تھے۔ وہ مختلف اوقات میں مختلف تنقیدی نظریے قبول اور مسترد کرتے رہے۔ مثلاً ابتدا میں وہ

طین اور ساں بیو کی عمرانی تنقید سے متاثر رہے۔ پھر انہوں نے جمالیاتی تنقید کو اختیار کیا پھر انہوں نے نفسیاتی تنقید کے دبستان کو اپنایا پھر وہ ادب میں کمٹمنٹ (وابستگی) اور مقصدیت کے قائل ہوئے اور آخر میں لوگوں کو شاہ وہاج الدین کے نظریہ تصوف کے تحت ادب تخلیق کرنے کا مشورہ دینے لگے۔ اس لئے انہیں کسی ایک نظریہ ادب یا دبستان کا قائل نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے حلقہ کے ناقدین مثلاً سجاد باقر رضوی اور سلیم احمد وغیرہ عسکری سے گہرے طور پر متاثر ضرور تھے (خصوصاً سلیم احمد) لیکن انہیں بھی خالص ادبی نقطہ نظر سے علیحدہ اسکول قرار نہیں دیا جا سکتا۔ جہاں تک سلیم احمد کا تعلق ہے وہ نہ تو ادب میں مقصدیت کے قائل تھے اور نہ اس کے مخالف۔ اسی لیے انہوں نے پاکستانی اور اسلامی ادب کے بارے میں جو کچھ لکھا اس کا خلاصہ یہ تھا کہ ادب پانی کی طرح ہوتا ہے۔ اسے آپ کسی بھی رنگ کے گلاس میں رکھئے وہ پانی ہی رہے گا۔ یعنی وہ ادب کے خالص ہونے پر ایمان رکھتے تھے۔ ان کا تعلق ان ناقدین میں ہوتا ہے جو ادب کی پرکھ کے لئے صرف وجدان اور ذوق سلیم کو پیمانہ تصور کرتے ہیں۔ یہی تصور ادب سجاد باقر رضوی کا بھی تھا۔ وہ بھی عسکری کی طرح ادب و فن کو اپنے اعصاب کے حوالے سے پرکھنے کے قائل تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ بعد میں وہ پاکستانیت اور پاکستانی ادب اور پاکستانی ثقافت کے علمبرداروں میں شامل ہو گئے۔

عسکری صاحب کی زندگی کے آخری دور میں ان کے متصوفانہ خیالات اور رینے گینوں کے افکار سے متاثر ہو کر ان کی صف میں کئی دوسرے لکھنے والے مثلاً جمال پانی پتی، سراج منیر، سہیل عمر اور تحسین فراقی وغیرہ شامل ہو گئے لیکن یہ ادب کے اتنے شیدائی نہیں نکلے جتنے تصوف کے قائل۔ سراج منیر نے چند ادبی مضامین بھی لکھے لیکن ان کی زیادہ تر دلچسپی تصوف اور رینے گینوں سے رہی، البتہ تحسین فراقی نے ادب کا دامن نہیں چھوڑا۔ بعض لوگ اس حلقے میں مظفر علی سید کو بھی شامل کرتے ہیں لیکن انہیں محمد حسن عسکری کا پیرو قرار دینا اس لئے درست نہیں کہ وہ کسی ایک نظریہ ادب کے قائل نہیں۔

محمد حسن عسکری کی خوبی یہ ہے کہ وہ جب تک ادب کی دنیا میں رہے نت نئے شوشے چھوڑتے رہے اور وہ ترقی پسندوں سے اور ترقی پسند ان سے الجھتے رہے اور ادبی دنیا میں انہیں مرکزی حیثیت حاصل رہی۔ دنیائے ادب سے نکل کر تصوف کی دنیا میں داخل ہونے کے بعد بھی وہ دنیائے ادب میں روایت کے بارے میں اپنے مخصوص تصور کے باعث وجہ نزاع بنے

رہے۔ یہ تصورِ روایت انہوں نے نومسلم فرانسیسی دانشور رینے گینوں (شیخ عبدالواحد یحییٰ) سے اخذ کیا تھا اور اردو دنیا کو اس فرانسیسی دانشور کے متصوفانہ افکار سے متعارف کیا تھا۔ مغرب کو قطعاً مسترد کرنے اور غیر متبدل تصورِ روایت کی حمایت کرنے کے باعث مختلف رسائل و جرائد میں جو بحث شروع ہوئی وہ پاکستان کے نہ صرف مختلف رسالوں میں جاری رہی بلکہ یہ بحث پاکستان کی سرحد سے نکل کر ہندوستان کے ادبی جریدوں مثلاً شب خون، فکر ونظر اور مریخ جیسے رسالوں تک پہنچ گئی۔ محمد حسن عسکری نے اس سلسلے میں جو مضامین لکھے وہ زیادہ تر 'سات رنگ' (کراچی) میں شائع ہوئے لیکن اصل بحث ان کی کتاب 'جدیدیت یا مغربی گمراہیوں کی تاریخ کا خاکہ' سے شروع ہوئی جو ان کے دو مضامین پر مشتمل تھی اور جسے انہوں نے نوٹس کے انداز میں تحریر کیا تھا۔ جدیدیت اور روایت کی بحث میں جن مشاہیر اہلِ قلم نے حصہ لیا ان میں محمد ارشاد، آغا افتخار حسین، سلیم احمد، محمد علی صدیقی، نظیر صدیقی، سراج منیر، جمال پانی پتی اور تحسین فراقی وغیرہ شامل ہیں۔ اس بحث کی گونج کئی سال تک جاری رہی۔ بعد میں عسکری صاحب کے مرید خاموش ہو گئے۔

مختلف تنقیدی دبستان

پاکستان میں جہاں تک اردو تنقید کے مختلف دبستانوں کا تعلق ہے اسے ہم رجحانات اور رویے کے اعتبار سے تین یا چار قسموں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔ مثلاً

(1) ترقی پسند، مارکسی اور عمرانی دبستان

(2) تاثراتی یا جمالیاتی دبستان

(3) نفسیاتی دبستان

(4) اسلامی یا پاکستانیت نواز دبستان

پاکستان میں ناقدوں کا ایک ایسا طبقہ بھی ہے جو خود کو کسی مخصوص ادبی نظریے یا رجحان سے وابستہ کرنے کے بجائے ادب کے بارے میں اسلام اور پاکستانی کلچر یا پاکستانی قومیت کے حوالے سے گفتگو کرنا پسند کرتا ہے جیسے ڈاکٹر سجاد باقر رضوی، شیخ محمد ملک، جیلانی کامران، جمیل جالبی (اور کسی حد تک ڈاکٹر وحید قریشی) وغیرہ۔ یہ ناقدین نظری اعتبار سے مختلف ہونے کے باوجود پاکستانیت کے سوال پر متفق اور ہم خیال ہیں۔ مرحوم سجاد باقر رضوی اس ضمن میں لکھتے ہیں ''میرا بنیادی تعصب یہ ہے کہ میں بحیثیت پاکستانی، پاکستانی قومیت، پاکستانی تہذیب

اور پاکستانی معاشرے پر یقین رکھتا ہوں اور اپنی قومیت کے حوالے سے ہی بین الاقوامیت کا تصور کر سکتا ہوں۔'' (سجاد باقر رضوی) پاکستان میں اردو تنقید کے بیس سال'' مطبوعہ ماہنامہ ''نگار پاکستان'' (کراچی) مئی 1969ء صفحہ نمبر 19) اسی طرح فتح محمد ملک کی تنقید کا بنیادی نکتہ پاکستانی ادب اور ثقافت کی نوعیت کو متعین کرنا ہے اور ترقی پسند ہوتے ہوئے بھی پاکستانی ادب اور پاکستانی قومیت ان کی تنقید کی اساس ہے۔ ابتدا میں ان کا ترقی پسند تحریک کے انتہا پسندوں سے نظریاتی اختلاف رہا ہے، خصوصاً پاکستان کے حوالے سے۔ لیکن ان کا انداز نظر ہمیشہ ترقی پسند رہا ہے۔

ترقی پسند تنقید اور عمرانی تنقید ایک دوسرے کے بہت قریب ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ عمرانی تنقید، ادب اور معاشرے کے باہمی رشتے پر زور دیتی ہے۔ ترقی پسند تنقید بھی ادب اور معاشرے کے باہمی رشتے پر یقین رکھتی ہے، البتہ وہ اس رشتے کو طبقاتی اور جدلیاتی نقطہ نظر سے دیکھتی ہے۔ اور اس کی تعبیر کرتی ہے۔ اس طرح ترقی پسند تنقید کی بنیاد عمرانی تنقید پر رکھی گئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو کے بہت سے نقاد ترقی پسند اور مارکسی نہ ہوتے ہوئے بھی شعوری یا غیر شعوری طور پر ادب کے عمرانی نظریے کو اختیار کر لیتے ہیں۔ ان ناقدین میں ادب اور زندگی یا معاشرے کے باہمی رشتے کے بارے میں جس نقاد نے سب سے پہلے گفتگو کی وہ الطاف حسین حالی تھے اور وہ ادب کے معاملے میں اس دور کے انگریزی کے نقاد میتھیو آرنلڈ سے متاثر تھے۔ اس طرح حالی کی تنقید کی بنیاد شعوری یا غیر شعوری طور پر عمرانی تنقید پر رکھی گئی تھی، چنانچہ اس کے بعد جب اردو میں مارکسی یا ترقی پسند تنقید کا آغاز ہوا تو اس نے اپنی بنیاد حالی کی تنقیدی روایت پر رکھی، یعنی یہ کہ ادب، معاشرے کا تابع ہوتا ہے۔ اس طرح ترقی پسند تنقید کو عمرانی تنقید کا اگلا قدم یا ترقی یافتہ صورت کہا جا سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بہت سے ایسے ناقد جو مارکسی نظریہ ادب پر یقین نہیں رکھتے، وہ عمرانی نظریہ ادب کے قائل نظر آتے ہیں۔ ان میں وقار عظیم، عبادت بریلوی، ابواللیث صدیقی اور مجتبیٰ حسین وغیرہ شامل ہیں۔ یہ بنیادی طور پر عمرانی نقاد ہیں۔ واضح رہے کہ ان میں عبادت بریلوی اور مجتبیٰ حسین اسی کے ساتھ ترقی پسند ناقد بھی تصور کیے گئے۔ حالانکہ ان کی تنقید کا مارکسی تنقید سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ ترقی پسند تنقید کا بنیادی نکتہ موضوع میں مقصدیت اور اسلوب میں حقیقت نگاری ہے۔ اس لئے ترقی پسند نظریہ ادب سے متاثر تخلیقات میں مقصدیت اور حقیقت نگاری کا رجحان ساتھ ساتھ پروان چڑھا۔

پاکستان میں پروفیسر ممتاز حسین کے انتقال کے بعد اس وقت کوئی قد آور ترقی پسند نقاد نہیں رہا۔ رجحان کے اعتبار سے یوں تو ترقی پسند ناقدوں کی کمی نہیں، جن میں حنیف فوق، فتح محمد ملک، مجتبیٰ حسین، محمد علی صدیقی، سحر انصاری، انجم اعظمی، عارف عبدالمتین، آغا سہیل، اے بی اشرف، احمد ہمدانی اور عتیق احمد وغیرہ شامل ہیں۔ (ان میں ریاض صدیقی کو بھی شامل کرلیجیے) ان ناقدین میں سوائے حنیف فوق کے کسی کا ترقی پسند تنقید میں زیادہ حصہ نہیں ہے۔ حنیف فوق قیام پاکستان سے قبل سے ترقی پسند تحریک سے وابستہ ہیں اور مسلسل تنقید لکھ رہے ہیں۔ باقی ماندہ ترقی پسند ناقدین قیام پاکستان کے بعد منظر عام پر آئے۔ ان ناقدین کا مجموعی کام حنیف فوق سے بہت کم ہے۔ ان ناقدین نے اس وقت لکھنا شروع کیا جب ترقی پسند ادب کا دور ختم ہو چکا تھا۔ اس طرح ان کی تنقید میں وہ کٹر پن اور شدت پسندی نہیں جو ان کے پیش روؤں میں تھی۔ میں نے اس فہرست میں فتح محمد ملک کو اس لئے شامل کیا ہے کہ وہ ادب میں اسلام اور پاکستانیت کے قائل ہونے کے باوجود اپنے نقطۂ نظر کے اعتبار سے بہت حد تک ترقی پسند ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد منظر عام پر آنے والے ترقی پسند ناقدین میں سب سے ذہین ناقد سحر انصاری ہیں۔ سحر انصاری کے تنقیدی مضامین کا اگرچہ ابھی تک کوئی مجموعہ شائع نہیں ہوا لیکن ان کے جو مضامین رسائل و جرائد میں شائع ہوئے ہیں ان سے ان کی ترقی پسند فکر اور گہری تنقیدی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ ان ناقدین میں سب سے زیادہ شہرت محمد علی صدیقی کو حاصل ہے۔ (یہ دوسری بات ہے کہ اس کی وجہ ادب سے زیادہ ان کی انگریزی کالم نگاری ہے) وہ ترقی پسند تحریک اور ادب کے بہت کمزور وکیل ہیں اور ژولیدہ بیانی اور اظہار و بیان پر قدرت نہ ہونے کی وجہ سے وہ ترقی پسند تنقید کی ساکھ کو متاثر کر رہے ہیں۔ جہاں تک آخر الذکر ناقدین کا تعلق ہے ان کی تنقید نہایت پھس پھسی، بے مزہ اور اکتا دینے والی ہوتی ہے اور ان میں کہیں گہری تنقیدی بصیرت کا اندازہ نہیں ہوتا۔ ان ناقدین میں ریاض صدیقی کا کمال یہ ہے کہ وہ انگلینڈ اور امریکہ میں شائع ہونے والی کتابوں سے استفادہ کر کے مغرب کے جدید ادبی رجحانات کے بارے میں تو لکھتے ہیں لیکن اس کے بارے میں اپنی رائے نہیں دیتے یعنی صرف معلومات فراہم کر دیتے ہیں۔ اس طرح ان کے مضامین انگریزی مضامین کا چربہ یا ترجمہ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ صرف معلومات فراہم کرنے کا نام تنقید نہیں ہے۔ ان باتوں کی وجہ سے یہ ناقدین قارئین کو متاثر کرنے میں ناکام رہتے ہیں۔ میں نے اس فہرست میں عابد حسن منٹو،

عبداللہ ملک اوران جیسے دوسرے لوگوں کو اس لیے شامل نہیں کیا کہ یہ لوگ بنیادی طور پر ادب کے آدمی نہیں ہیں۔ وہ یا تو سیاسی رہنما ہیں یا ٹریڈ یونینسٹ۔ گاہے گاہے تنقیدی مضامین لکھ لینے سے کوئی ناقد نہیں بن جاتا۔ اس فہرست میں بزرگ ترقی پسند دانشور سبط حسن کو شامل کیا جانا چاہیے تھا لیکن انہیں ترقی پسند ناقدین کی صف میں اس لیے شامل کرنا درست نہیں ہے کہ ادب خصوصاً تنقید نگاری ان کا خاص میدان نہیں تھا۔ ابتدا میں انہوں نے 'فلسفہ شاہین' کے عنوان سے اقبال کے بارے میں ایک نہایت متنازعہ فیہ مضمون لکھا۔ جس میں انہوں نے اختر حسین رائے پوری اور مجنوں گورکھپوری کی طرح اقبال کو فاشسٹ قرار دینے کی کوشش کی۔ اس کے بعد وہ سیاست اور صحافت کی دنیا میں نکل گئے اور سیاست اور صحافت ہی ان کی دلچسپی کا محور ومرکز رہی۔ قیام پاکستان کے بعد بھی وہ ادب خصوصاً تنقید نگاری سے دور رہے۔ انہوں نے اپنی زندگی میں جو چند ادبی مضامین لکھے ان سے بحیثیت ادبی ناقد ان کا تشخص قائم نہیں ہوتا۔ اوران مضامین کے مطالعے سے وہ تنگ نظر ومتعصب ترقی پسند دانشور کی حیثیت سے سامنے آتے ہیں ان کے مضامین میں وہ معروضیت نہیں ملتی جو اچھی تنقید کی بنیادی شرط ہے۔ انہوں نے زندگی کے آخری ایام میں بشریات کے موضوع پر اردو میں کئی گراں قدر کتابیں لکھیں۔ وہ اپنے علمی کاموں میں اس قدر مستغرق رہے کہ ان کا ادب خصوصاً تخلیقی ادب سے کوئی تعلق نہیں رہا اور انہیں جدید اور عصری ادب سے لاتعلق ہو کر اپنی ساری توجہ تاریخ اور بشریات پر مرکوز کرنی پڑی۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے جب ماہنامہ "پاکستانی ادب" شائع کیا تو وہ جدید ادب اور ادیبوں کے نام اور کام سے زیادہ واقف نہ تھے۔ البتہ انہوں نے دیگر میدان میں خصوصاً پاکستان میں روشن خیالی اور حریت فکر کی تحریک کو پروان چڑھانے میں تاریخی کردار ادا کیا۔ ان کے آخری دور کی تصنیف "سخن در سخن" فیض کی شاعری کے پس منظر کی وضاحت اور تشریح پر محیط ہے جس میں کسی تنقیدی آراء کا اظہار نہیں ملتا۔ جیسا کہ میں لکھ چکا ہوں۔ صرف تشریحات کو تنقید نہیں کہتے۔

ترقی پسند ادب میں ٹھہراؤ

گزشتہ پچاس سال کے دوران اردو تنقید میں جو اہم واقعہ رونما ہوا وہ ترقی پسند ادب میں ٹھہراؤ اور اپنی گزشتہ کوتاہیوں کا احساس ہے۔ اس کا اندازہ پروفیسر ممتاز حسین جیسے ترقی پسند اور

مارکسی نقاد کی تحریروں اور ان کے انٹرویوز سے ہوتا ہے۔ واضح رہے کہ پروفیسر ممتاز حسین پاکستان میں سب سے بڑے ترقی پسند نقاد تھے۔ انہوں نے زندگی کے آخری ایام میں برملا ترقی پسند ادبی تحریک کی تنگ نظری اور شدت پسندی کا اعتراف کیا تھا اور بعض ایسی باتیں کہی تھیں جن کی ان سے قبل کسی ترقی پسند نقاد سے توقع نہیں کی جا سکتی تھی مثلاً انہوں نے فرائیڈ کے بارے میں کہا کہ:

> ''ہم لوگوں نے بہت آسانی سے فرائیڈ کو رد کرنے کی کوشش کی۔ یہ بنیادی حیثیت سے غلط ہے، کیونکہ فرائیڈ کے ہاں لاشعور ہے۔ اس کے اثرات تمام پرانے مفکرین کے اشعار میں بھی ملتے ہیں اور نظریات میں بھی۔ فرائیڈ نے جو نظریہ دیا کہ زندگی کا محرک اعلیٰ جنس ہے۔ اس سے اختلاف ہو سکتا ہے لیکن اس سے اختلاف نہیں کہ انسان کے ہاں لاشعور ہوتا ہے یہ نہیں کہ فرائیڈ الف سے ی تک غلط تھا بلکہ ہمارا مطالعہ ناقص تھا اور اب بھی ہمارا مطالعہ ناقص ہے۔ وہ صرف سائیکو اینالسٹ نہیں تھا۔ وہ فلسفہ اور علم الانسان کا آدمی بھی تھا۔ اس کی طرف بہت کم توجہ دی گئی ہے اگر ہم میں کوئی تنگ نظری پیدا ہوئی تھی تو اس کا سبب یہ بھی تھا کہ ہمارے علم میں اتنا اضافہ نہیں ہوا تھا۔'' (17)

واضح رہے کہ اس سے قبل ترقی پسند ناقدوں نے فرائیڈ کو مردود قرار دے کر ان تمام شاعروں اور افسانہ نگاروں کو مسترد کر دیا تھا جو فرائیڈ سے متاثر تھے۔ اسی طرح پروفیسر ممتاز حسین نے انگریزی کے مشہور نقاد کرسٹوفر کاڈویل کو ادب وفن کے معاملے میں انتہا پسند قرار دیا تھا جس کی تصانیف کو 40 کے عشرے میں ترقی پسند ناقدین بائبل کی طرح مقدس اور ناقابل تردید تصور کرتے تھے۔ ممتاز حسین نے یہ بھی تسلیم کیا کہ ''ہم نے ادب کی سماجیت کے مقابلے میں جمالیاتی قدروں کو کم اہمیت دی۔ گزشتہ ایک عشرے کے دوران ترقی پسند ادیبوں نے اپنی غلطیوں کو محسوس کیا اور ان غلطیوں کا تجزیہ کیا ہے۔ اس وقت جس بات کی ضرورت ہے وہ ترقی پسند ادب کی از سر نو تعیین قدر اور ترقی پسند ادب کی دوبارہ تاریخ لکھنے کی ہے تاکہ گزشتہ پچاس سال کے عرصے میں ترقی پسند ادب کے نام پر جو رطب و یابس جمع ہو گیا ہے اس کی چھان بین کے بعد نمائندہ ترقی پسند تخلیقات کا سراغ لگانا ممکن ہو۔ سب سے خوش آئند بات یہ ہے کہ تو ترقی پسند مصنف ادب کو خانوں میں تقسیم کر کے اس کی تفہیم کرنے کے بجائے تمام تنقیدی نظریات سے استفادہ کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

تاثراتی تنقید

آج کے زیادہ تر ناقدین کو تاثریت پسند یا تاثراتی ناقد کہا جا سکتا ہے۔ اس لیے کہ اس قسم کی تنقید لکھنے کے لئے ناقد کا عالم و فاضل یا فلسفہ جمالیات، عمرانیات، نفسیات یا مغربی و مشرقی یعنی عربی، فارسی اور سنسکرت کے اصول نقد سے واقف ہونا ضروری نہیں۔ اس نوع کی تنقید کوئی بھی شخص لکھ سکتا ہے۔ اس کے لئے صرف ذاتی پسند یا ناپسند کافی ہے۔ اردو میں تاثراتی تنقید لکھنے والوں کی تعداد اتنی زیادہ ہے کہ ان تمام ناقدین کا نام لکھنا ممکن نہیں۔ اس لیے ان کا نام لینے سے عملاً احتراز کیا جا رہا ہے۔ اس سے ملتی جلتی تنقید کالج و جامعات کے اساتذہ لکھتے ہیں۔ جس کے لیے تدریسی تنقید کی اصطلاح وضع کی گئی ہے اور جس میں ادب پارے کی پرکھ یا تعین قدر کے بجائے صرف تشریحات ہوتی ہیں۔ اسے ہی تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ جہاں تک علم شرح کا تعلق ہے یہ اپنی جگہ بڑا علم ہے لیکن اساتذہ کرام شاعروں سے بحث کرتے ہوئے ان کے کلام کی تشریحات بھی انتہائی ناقص اور ادنیٰ درجہ کی کرتے ہیں۔ اس قسم کی تنقید میں ادب پارے کی توضیح اور تشریح پر زیادہ توجہ دی جاتی ہے اور اس کی تعبیر، متن کی تفہیم اور اس کی معنویت اجاگر کرنے پر کم توجہ اور اس کی تحسین قدر کی تو کوشش ہی نہیں کی جاتی۔ ظاہر ہے اگر ادب پارے کی تفہیم میں تاریخ، عمرانیات، نفسیات اور فلسفہ سے مدد لی جاتی تو پھر یہ تشریحی تنقید، تنقید کے اصل منصب پر فائز ہو جاتی لیکن تدریسی ناقدین اس کی کوشش ہی نہیں کرتے اور نہ اہلیت رکھتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اس قسم کی تحریریں کالجوں اور جامعات کے طلبا کے لئے تو مفید ہوتی ہیں لیکن اس کو اعلیٰ تنقیدی ادب میں کوئی مقام حاصل نہیں ہوتا، لیکن حیرت کی بات ہے کہ مدیران کرام اس قسم کی تحریروں کو بھی بہت اہتمام سے شائع کرتے ہیں اور یہ تدریسی ناقدین بڑی آسانی سے ادبی ناقدین کی صف میں گھس جاتے ہیں۔

واضح رہے کہ میرا مقصد نصابی تنقید کی مذمت کرنا نہیں ہے۔ دنیا کے زیادہ تر بڑے اور رجحان ساز نقاد کسی نہ کسی وقت درس و تدریس کے پیشے سے وابستہ رہ چکے ہیں لیکن یہ ناقدین تدریس کے پیشے سے وابستہ رہنے کے باوجود بڑے اور رجحان ساز نقاد اس لئے ہیں کہ انہوں نے خود کو محض ادب پارے کی تشریح تک محدود نہیں رکھا۔ تعین قدر کے ساتھ نیا ادبی نظریہ بھی وضع کیا اور تنقید کو سائنس اور فلسفہ کے درجے تک پہنچا دیا۔ ان ناقدین میں آئی اے رچرڈز

اور لیوس سے لے کر آج کے عہد کے دریدا جیسے بہت سے ناقدین شامل ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ اردو کے مشہور اور بڑے ناقدین میں اکثریت کا تعلق کسی نہ کسی طرح درس و تدریس سے رہا ہے۔ ان کے باوجود وہ اگر بڑے اور اہم نقاد ہیں تو اپنی تنقیدی بصیرت کی وجہ سے ہیں۔

تدریسی تنقید کی طرح ایک اکیڈمک تنقید بھی ہوتی ہے جو تدریسی تنقید سے مختلف اور بلند پایہ ہوتی ہے جس میں تنقیدی بصیرت بھی ہوتی ہے اور اس میں تعین قدر کا بھی خیال رکھا جاتا ہے۔ اس قسم کے نقادوں میں سب سے واضح مثال ٹی ایس ایلیٹ کی ہے جو نہ امریکہ کی 'نئی تنقید' کی طرح محض متن کے قائل ہوتے ہیں نہ ساختیت پسندوں کی طرح محض قرات کے البتہ روایت کے ضرور علمبردار ہوتے ہیں۔ اردو میں ایسے ناقدین میں نظیر صدیقی اور جمیل جالبی کا مقام بہت بلند ہے، نظیر صدیقی کو نہ محض تاثریت پسند نقاد کہا جا سکتا ہے اور نہ تدریسی ناقد، نظیر صدیقی مغرب کے تنقیدی نظریے سے متاثر ضرور ہیں لیکن وہ اردو شاعری سے بحث کرتے ہوئے کلیم الدین احمد کی طرح مغربی اصول نقد کو معیار نہیں بناتے، بلکہ مشرقی شعریات، خصوصاً فارسی اور عربی کے ادبی اصولوں سے بھی کام لیتے ہیں اور شعر کو پرکھتے وقت شعریت خصوصاً تغزل، زور بیان ورلطف کلام کو اہمیت دیتے ہیں (خصوصاً غزل سے بحث کرتے ہوئے) انہوں نے مختلف ادوار کی اردو غزل سے بحث کرتے ہوئے جو مضامین لکھے ہیں ان سے ان کے اعلیٰ شعری ذوق اور تنقیدی بصیرت کا اندازہ ہوتا ہے۔ نظیر صدیقی کی تنقید میں تاثراتی تنقید کے اثرات ضرور ملتے ہیں لیکن وہ شعر کی ستائش کے ساتھ اس کے عیوب سے بھی بحث کرتے ہیں اور یہ بھی بتاتے ہیں کہ وہ اگر کسی تخلیق سے متاثر ہوئے تو اس کی حقیقت اور نوعیت کیا ہے؟ اس طرح انہیں تاثراتی اور تدریسی ناقدین سے مختلف کہا جا سکتا ہے۔

نفسیاتی تنقید

اردو میں ترقی پسند اور عمرانی تنقید کے بعد جس تنقیدی دبستان نے ناقدوں کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے وہ نفسیاتی تنقید ہے۔ اس دبستان کے تحت ادب کو قطعی مختلف زاویے سے دیکھا ور پرکھا گیا۔ ترقی پسند (مارکسی) یا عمرانی دبستان میں خارجیت، بیرون بینی، معاشرے اور اجتماعیت پر زور دیا جاتا تھا جبکہ نفسیاتی تنقید میں داخلیت، انفرادیت اور نفسیاتی کیفیات پر۔ ترقی پسند دبستان میں اسلوب کے اعتبار سے حقیقت نگاری کو زیادہ اہمیت حاصل تھی، جبکہ نفسیاتی

دبستان میں اساطیر، علامت اور تجریدیت کو۔ نفسیاتی تنقید کو خارج سے زیادہ داخل سے اور وہ بھی مصنف کے ذہن اور اس کی محرکات سے دلچسپی ہوتی ہے۔ وہ فنکار کے ذہن میں مرتب ہونے والے خارجی اثرات سے زیادہ تخلیق پر مرتب ہونے والی مصنف کی داخلی نفسیاتی کیفیتوں کی چھان بین کو اہمیت دیتی ہے۔ نفسیاتی ناقد کی اگر ادب وفن سے دلچسپی ہوتی ہے تو صرف اس حد تک کہ وہ نفسیات کی مدد سے فن پارے کے مطالعے کے ذریعے مصنف کے ذہن تک رسائی حاصل کرے اور اس کی تخلیق کو سمجھنے کی کوشش کرے۔ نفسیاتی ناقد یہ معلوم کرتا ہے کہ فنی تخلیق میں وہ کون کون سے احساسات تھے جن کے نتیجے میں تخلیق وجود میں آئی۔ اس طرح نفسیاتی ناقدین فن پارے میں مضمر فن کار کے نفسی کوائف کو معلوم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تخلیق کار کی نجی شخصیت کو سمجھے بغیر تخلیق کی صحیح تفہیم ممکن نہیں، تخلیق کار کی شخصیت کو صرف نفسیات کے ذریعے ہی سمجھا جاسکتا ہے۔ یہاں علم النفسیات نفسیاتی ناقد کی رہنمائی کرتا ہے۔ اچھا نفسیاتی ناقد نفسیات کو تخلیق اور تخلیق کار کو سمجھنے کا محض ایک ذریعہ تصور کرتا ہے۔

اردو میں عام طور پر نفسیاتی تنقید لکھنے کا سہرا میراجی کے سر باندھا جاتا ہے، جو درست نہیں ہے۔ اردو میں اس کی ابتدا مرزا ہادی رسوا سے ہوتی ہے جنہوں نے اس بارے میں پہلی بار نظری بحث شروع کی۔ بقول سجاد باقر رضوی "رسوا نے قدیم علم النفس کی بنیاد پر شعری تنقید لکھنے کی کوشش کی اور نفسیاتی بنیادوں پر شعری جمالیات کے حق میں فیصلے دیتے ہوئے پند و نصیحت اور معاشرتی اخلاقیات کو ادب کے زمرے سے خارج کرنے کی کوشش کی۔ (18) مرزا رسوا نے یہ کام اس وقت انجام دیا جب آزاد، حالی اور شرر وغیرہ سرسید تحریک کے زیر اثر شعر و ادب میں معاشرے کی اصلاح کے لئے اخلاقیات کا درس دے رہے تھے۔ ان کے بعد جن مشاہیر اہل قلم نے علم نفسیات کی روشنی میں شاعر اور شاعری کو سمجھنے کی کوشش کی ان میں عبدالرحمن بجنوری، وحیدالدین سلیم، مرزا محمد سعید، محمد حسین ادیب اور سید شاہ محمد وغیرہ شامل ہیں۔

دور جدید میں جس ناقد نے جدید مغربی نفسیات کی روشنی میں ادب کا جائزہ لیا۔ ان میں سرفہرست میراجی ہیں۔ اس کے بعد جن ناقدین کا نام آتا ہے۔ ان میں اختر اورینوی، رفیع الزماں خاں، مظہر عزیز، وجیہ الدین اور شمشاد عثمانی وغیرہ شامل ہیں۔ یہ سارے ناقدین قیام پاکستان سے قبل کے دور سے تعلق رکھتے ہیں۔ قیام پاکستان کے بعد پاکستان میں جو نفسیاتی ناقدین منظر عام پر آئے اور جنہوں نے نفسیاتی نقطہ نظر سے شعر و ادب کا جائزہ لیا۔ ان میں ڈاکٹر وحید قریشی،

ریاض احمد، محمد حسن عسکری، سلیم احمد، وزیر آغا، علی عباس جلال پوری، ڈاکٹر محمد اجمل، سجاد باقر رضوی، سلیم اختر، ڈاکٹر آفتاب احمد خاں اور محمد موسیٰ کلیم وغیرہ شامل ہیں۔ یہاں میں اس امر کی وضاحت کر دینا ضروری سمجھتا ہوں کہ میں نے محولہ بالا سطور میں جن ناقدین کا نام لیا ہے ان میں بعض ایسے بھی ہیں جنہوں نے خود کو محض نفسیاتی تنقید کے لئے وقف نہیں کیا ہے، البتہ جنہوں نے ادب و فن کی تفہیم اور تجزیے کے لئے حسب ضرورت نفسیات سے مدد لی ہے۔ سلیم اختر کا خیال درست ہے کہ ''اس وقت اردو تنقید میں یہ ایک اہم دبستان نقد کی صورت میں اپنا مقام بنا چکا ہے اور اس کی بنیادیں خاصی پائیدار ہیں۔'' (19)

تحریک ادب اسلامی

ادب کے ان دبستانوں کے علاوہ اردو میں ایک اور رجحان اسلامی ادب کا بھی ہے جو جماعت اسلامی کی ذیلی تنظیم ''حلقہ ادب اسلامی'' کے زیر اثر پروان چڑھ رہا ہے۔ یہ تنظیم قیام پاکستان کے فوراً بعد 1948 میں اسعد گیلانی، نعیم صدیقی اور ان کے چند رفقائے کار نے قائم کی اور انجمن ترقی پسند مصنفین کے طرز پر ایک منشور بھی جاری کیا۔(20) اس کا مقصد انجمن ترقی پسند مصنفین کی طرح ایک خاص طرز کا ادب پیدا کرنا تھا، لیکن اس تنظیم کو وہ مقبولیت حاصل نہ ہوئی، جو انجمن ترقی پسند مصنفین کو حاصل ہوئی تھی اور اس نے تخلیقی ادیبوں کو اس طرح اپنی جانب متوجہ نہیں کیا جس طرح انجمن ترقی پسند مصنفین نے 40 کے عشرے میں کیا تھا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ 1936ء اور 1947ء کے معروضی حالات مختلف تھے۔ واضح رہے کہ یہ وہی زمانہ ہے جب محمد حسن عسکری نے پاکستانی ادب اور بعد میں اسلامی ادب کی بحث چھیڑی تھی۔ وہ اپنے دور کے مشہور اور تخلیقی ادیب تھے، اس لئے انہوں نے ادبی حلقوں کی توجہ فوراً اپنی جانب مبذول کر لی۔ پھر بھی وہ فوری طور پر پاکستانی اور اسلامی ادب تخلیق کرنے یا کروانے میں کامیاب نہ ہوئے۔ اس لئے کہ تخلیقی ادب کسی فارمولے یا نظریے کے تحت انسٹنٹ طور پر پیدا نہیں ہوتا۔ نظریے (فلسفے) کو تخلیق کار کی روح میں اتر کر رگ و پے میں شامل ہونے، وجدان کا حصہ بننے اور تخلیق کا روپ اختیار کرنے میں برسوں لگ جاتے ہیں اور یہ قطعی غیر شعوری اور غیر ارادی طور پر ہوتا ہے۔ محمد حسن عسکری اور دین محمد تاثیر ہوں یا نعیم صدیقی اور فروغ احمد جیسے ادب کے نظریہ داں۔ وہ اس حقیقت کو نہ سمجھ سکے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ انہوں نے ترقی پسندوں سے بھی سبق حاصل

نہیں کیا۔ صرف نظریے سے تخلیق وجود میں نہیں آتی۔ البتہ تخلیق سے نظریہ وضع کیا جا سکتا ہے۔

تحریک ادب اسلامی میں شامل زیادہ تر لوگ چونکہ خالص سیاسی اور نظریاتی لوگ تھے اور ادب میں مقصدیت کے پرجوش حامی۔ اس لئے ان کی خواہش تھی کہ جو بھی ادب (یہاں ادب سے مراد صرف تخلیقی ادب ہے) تخلیق ہو، وہ اسلام کی تعلیمات کی روشنی میں اور اس کی اصل روح کے مطابق ہو۔ بقول فروغ احمد ''اسلامی ادب وہ ادب ہے، جس میں اسلامی افکار وجذبات کی عکاسی کی گئی ہو۔''(21) ایسے نظریاتی لوگوں کے ساتھ مشکل یہ ہے کہ وہ اولاً تو تخلیقی عمل کے اسرار ورموز سے واقف نہیں ہوتے اور اگر ہوتے ہیں تو اس امر کے قائل نہیں ہوتے کہ تخلیقی عمل میں لاشعور کا بھی حصہ ہوتا ہے۔ وہ فرض بلکہ یقین کر لیتے ہیں کہ تخلیقی عمل سو فیصد شعوری ہوتا ہے اور وہ شعوری کوشش سے اعلیٰ درجے کا ادب تخلیق کر سکتے ہیں۔ ان کے نزدیک وجدان کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ حالانکہ آج تک ماہرین نفسیات اور ناقدین ادب یہ طے نہیں کر پائے کہ آخر تخلیق کس طرح وجود میں آتی ہے۔ یہ لوگ ہیں جن کا خیال ہے کہ اگر تخلیق کار اسلامی تعلیمات پر یقین رکھتا ہو تو وہ ذہن پر زور دے کر تخلیقی عمل کو جاری رکھ سکتا ہے۔ یہ ایک متنازعہ فیہ بحث ہے اگر اس بحث کو یہاں چھوڑ دیا جائے تو بھی شعر وادب میں آمد اور آورد کی حقیقت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ادب میں نظریہ اور مقصد ہی سب کچھ نہیں ہوتا۔ جمالیاتی اور فنکارانہ اظہار بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلام پسند نظریاتی مصنف نصف صدی گزر جانے کے باوجود کوئی بڑا تخلیقی ادب تو درکنار قابل ذکر تخلیق تک پیش نہ کر سکے اور نہ ان کے حلقہ سے کوئی بڑا اور قد آور ادیب پیدا ہوا۔ یہ بات صرف میں نہیں کہہ رہا۔ تحریک ادب اسلامی کے ایک بڑے ہمدرد ناقد انور سدید کا بھی یہی خیال ہے۔

انور سدید اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''تحریک ادب اسلامی نے اسے (اسلام کی روح کو ادب میں پیش کرنے کی آرزو۔ ش۔م) کو پروان چڑھانے میں تخلیقی ذہانت کا ثبوت نہیں دیا۔ اور ایک مضبوط نظریاتی اساس کی موجودگی کے باوصف یہ تحریک تخلیقی سطح پر کوئی معرکہ آرا کارنامہ انجام نہ دے سکی۔''(22)

تحریک ادب اسلامی میں اگر کوئی بڑا شاعر پیدا ہوا تو وہ ماہر القادری، بڑا ناول نویس پیدا ہوا تو ابوالخطیب، بڑا افسانہ نگار پیدا ہوا تو اسعد گیلانی اور بڑا ناقد پیدا ہوا تو فروغ احمد ہیں۔

حلقہ ادب اسلامی سے وابستہ ناقدین اسلامی ادب کا پلڑا بھاری کرنے کے لئے بے دھڑک ایسے ادبا کو اپنی صف میں شامل کرلیتے ہیں جنہیں کسی اعتبار سے اسلامی ادیب نہیں کہا جاسکتا۔ مثلاً فروغ احمد مرحوم نے اپنے مضمون ''اسلامی ادب'' (23) میں جن اسلامی یا اسلام پسند ادیبوں کا ذکر کیا ہے۔ ان میں سید عبداللہ، احمد ندیم قاسمی، وزیر آغا، جیلانی کامران، ممتاز شیریں، جمیل الدین عالی، مرزا ادیب، عبدالعزیز خالد، مسعود مفتی، غلامی جیلانی اصغر، عطاء الحق قاسمی، منیر احمد شیخ، مشتاق قمر اور نظیر صدیقی جیسے ادبا شامل ہیں۔ انہوں نے ایسا کرتے وقت یہ بھی نہیں سوچا کہ ان میں کون راسخ العقیدہ مسلمان ہے اور کون مذہب بیزار اور متشکک۔ انہوں نے اس حلقہ کے جن ناقدین کا نام گنوایا ہے ان میں سرفہرست مولانا مودودی ہیں۔ اس کے بعد نجم الحسن، حمید اللہ صدیقی، عثمان رمز، عماد الحق، ملک نصر اللہ خاں عزیز اور ڈاکٹر سید عبداللہ شامل ہیں۔ اس میں انہوں نے محمد حسن عسکری کو اس لئے شامل کرلیا ہے کہ ''ان میں ذہنی تبدیلی ہوئی'' اور انہوں نے ''مغربیت کے خلاف مثبت ردعمل کا مظاہرہ کیا'' اس فہرست میں انہوں نے سلیم احمد اور شمیم احمد کو اس لئے شامل کرلیا کہ وہ جماعت سے بہت قریب تھے۔ انہوں نے وزیر آغا اور انور سدید کو اس فہرست میں اس لئے شامل کیا کہ وہ ایک ''دھماکہ کے ساتھ وارد ہونے والے حق گوئی کے فارمولے پر پوری طرح عمل پیرا ہیں'' (فروغ احمد: ''اسلامی ادب'' مطبوعہ ''تحقیقی ادب'' شمارہ 3) ان کی تحریروں اور تخلیقات میں روح اسلام ملتی ہے تو کسی خاص منصوبے کے تحت نہیں۔

اسلام یا کسی مذہب یا مابعد الطبیعیاتی فلسفہ سے متاثر ہوکر ادب تخلیق کرنا نہ کوئی عیب ہے اور نہ نئی بات۔ دنیا کے بیشتر ادیب و شاعر مذہب یا مابعد الطبیعاتی افکار سے متاثر ہوکر ادب العالیہ تخلیق کرتے رہے ہیں۔ حیات و کائنات کی تفہیم کی کوشش میں بے ساختہ او غیر ارادی طور پر ہوتا ہے۔ علامہ اقبال یا سعدی، رومی یا ملٹن، ولیم بلیک جیسے میٹا فزیکل شاعروں نے اپنی شاعری میں مذہبی یا متصوفانہ افکار کا اظہار کیا ہے تو کسی سوچے سمجھے منصوبے کے تحت یا تبلیغ کی غرض سے نہیں۔ اس لئے ادبا و شعرا سے یہ اصرار کرنا کہ وہ عمداً اپنی تخلیقات میں اسلامی افکار و نظریات کو پیش کریں درست نہیں ہے۔

اس تحریک کے ادیبوں اور شاعروں کی خاص بات یہ ہے کہ وہ ادب کے عام دھارے سے الگ تھلگ رہتے ہیں اور عام ادبی جرائد کے بجائے اپنے مخصوص رسائل و جرائد میں شائع ہونا پسند کرتے ہیں۔ چنانچہ ان کے قارئین بھی عام ادبی قارئین نہیں ہوتے بلکہ جماعت یا حلقہ

سے وابستہ مخصوص قارئین ہوتے ہیں جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ عام ناقدین جب شعر و ادب کا تنقیدی مطالعہ یا جائزہ لیتے ہیں تو انہیں نظر انداز کر دیتے ہیں اور ایسا وہ ناقد بھی کرتے ہیں جو اس تحریک کے ہمدرد اور قریبی رفیق تصور کیے جاتے ہیں۔ اس تحریک سے وابستہ ناقد اپنی تنقید میں اپنے مخصوص نقطہ نظر سے اسلامی ادب کی تعریف پیش کرتے ہیں اور صرف اپنے مکتب فکر کے ادبا و شعرا کے بارے میں لکھنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ انور سدید کے الفاظ میں ''ہم عصر ادب کو قطعاً نظر انداز کر دیتے ہیں جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ وہ دیگر ادبا کی تخلیقات سے بحث کرتے ہوئے تقابلی مطالعہ کے ذریعہ تحریکی ادبا و شعرا کی فوقیت ثابت کرنے میں ناکام رہتے ہیں اور ..... مضبوط نظریات کا اطلاق کمزور تخلیقات پر کرنے میں اس تحریک کے تنقیدی فیصلے کو عوام میں شرف قبولیت حاصل نہیں ہوتا۔ (ایضاً) یہ ناقدین اس تحریک سے وابستہ شعرائے کرام کی نعت اور منقبت کو ہی اصل (اور اسلامی) شاعری تصور کرتے ہیں چنانچہ وہ نعت گو شعرا کی خوب تعریفیں کرتے ہیں لیکن ایسی شاعری کو قابل اعتنا تصور نہیں کرتے جس میں خالص عشق و محبت یا نفسی احساسات و جذبات کا اظہار کیا گیا ہو۔ پاکستان کے اسلام پسند ناقدوں میں ہندوستان کے عبدالمغنی جیسا کوئی قد آور جماعتی نقاد بھی پیدا نہیں ہوا۔ جنہوں نے جماعت اسلامی کا حامی ہوتے ہوئے بھی خود کو جماعتی وابستگی سے بلند ہو کر ادبی نقاد کی حیثیت سے منوایا ہو۔

دلچسپ امر یہ ہے کہ اس تحریک کے ایک ہونہار ناقد تحسین فراقی بھی خود کو محض اسلامی ادیب کہلانا پسند نہیں کرتے اور نہ ان کے ہاں وہ تنگ نظری ملتی ہے جو دوسرے جماعتی ناقدوں میں پائی جاتی ہے۔

تحریک ادب اسلامی کے ناقدین اپنی نظری تنقید کی بنیاد مولانا ابوالاعلیٰ مودودی کے نظریات پر رکھتے ہیں حالانکہ انہوں نے شعر و ادب یا اصول نقد کے بارے میں کوئی باقاعدہ مضمون یا مقالہ نہیں لکھا۔ یہ ناقدین ان سے کیے جانے والے سوالات کے جواب ادبی تخلیقات پر تبصروں اور کتابوں کے پیش لفظ سے اصول نقد اخذ کرتے ہیں۔ مولانا کا قول ہے کہ 'معاش کے لیے ادب پیدا کرنا غلط ہے ..... ادب حسن کلام اور تاثر کلام کا نام ہے' اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مولانا موصوف ادب کی جمالیاتی قدروں کے قائل تھے اور ادب کو ذہنی انقلاب برپا کرنے کا ذریعہ تصور کرتے تھے (جیسا کہ ترقی پسند اور مارکسی ناقدین تصور کرتے ہیں) تاہم بقول انور سدید' مولانا نے اس ذہنی انقلاب کے لئے ادب کے تخلیقی عمل پر روشنی نہیں ڈالی۔ نتیجہ

یہ ہوا کہ تحریک ادب اسلامی نے فرد کو داخلی طور پر متحرک کرنے کے بجائے خارجی سطح پر متحرک کرنے کی سعی کی جس سے نعرہ بازی اور تبلیغی گھن گرج زیادہ پیدا ہوئی (ایضاً 623) یہی وہ خطرہ تھا جس کی جانب محمد حسن عسکری نے اسلامی ادب سے متعلق اپنے مضامین میں اشارہ کیا تھا۔ محمد حسن عسکری کی اسلامی ادب سے مراد محض مذہبی یا تبلیغی ادب نہ تھا جس میں صرف اسلامی تعلیمات پر عمل کرنے کی تلقین کی گئی ہو۔ انہوں نے اس خدشے کا اظہار کیا تھا کہ اسلامی ادب سے مراد محض تبلیغی ادب تصور نہ کیا جائے اسلامی ادب سے ان کی مراد ادبی، فنی اور تخلیقی کارناموں میں اسلامی روح کی کارفرمائی تھی۔ یعنی اسلام کی ابدی حقیقتوں کو اپنے شعور میں گھلانے ملانے کی کاوش۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو اسلامی ادب کے بارے میں عسکری صاحب کا اپروچ تحریک ادب اسلامی کے ادباء ناقدین سے کہیں زیادہ معقول، منطقی اور مدلل تھا۔ اس کی بڑی وجہ یہ تھی کہ وہ خالص ادیب تھے جبکہ تحریک ادب اسلامی کے ادباء وشعراء میں بیشتر جماعتی کارکن (جیسا کہ ترقی پسند مصنفین میں اکثریت کیمونسٹ پارٹی کے کارکنوں کی تھی) انور سدید کا خیال ہے کہ ابتداء میں اس تحریک کو نعیم صدیقی، اسعد گیلانی، ابن فرید، فروغ احمد، نجم الاسلام، خورشید احمد اور اسرار احمد سہاروی جیسے اچھے نقاد مل گئے لیکن تخلیق ادب میں اسلام نے جو آزادی دی ہے اس کا تذکرہ کم ہوا اور ان پابندیوں کو جن کی اسلام اجازت نہیں دیتا، ضرورت سے زیادہ باور کرانے کی کوشش کی گئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ وہ فنی آزادی جو تخلیق ادب کا فطری تقاضہ ہے، ادیب کو میسر نہ آسکی۔ (ایضاً 622)

تحریک ادب اسلامی میں نعیم صدیقی کی حیثیت نظریہ داں کی ہے۔ انہوں نے بقول انور سدید ادب اسلامی کو فلسفیانہ اساس مہیا کرنے کی کوشش کی اور قرآن حکیم سے اپنا ''نظریہ فواد'' اخذ کیا اور اسے اسلامی ادب کی تخلیق کا ماخذ قرار دیا۔ اسی طرح ابن فرید نے نفسیات کی روشنی میں اسلام کی صحت مند عناصر کی سائنسی توجیہ کی۔ نجات اللہ صدیقی نے ادب کے فکری ماخذات قرآن وحدیث سے دریافت کئے۔ اسی طرح نجم الاسلام، فروغ احمد، اسعد گیلانی اور خورشید احمد نے اسلامی ادب کی تعریف وتوضیح میں نظری مضامین لکھے (ایضاً) اس کے باوجود اعلیٰ درجے کا تخلیقی ادب اس کے لئے پیدا نہیں ہوا کہ تخلیقی ادب محض نظریے یا اصول نقد سے پیدا نہیں ہوتا۔ اس حقیقت کو جماعتی ادیبوں کے مقابلے میں محمد حسن عسکری نے زیادہ بہتر طور پر سمجھ لیا تھا۔ محمد حسن عسکری کو احساس تھا کہ نظریہ تخلیق کا نعم البدل نہیں ہوسکتا۔ اس لئے کہ اصل چیز تخلیق ہے، نظریہ نہیں۔

تحریک ادب اسلامی کے ناقدوں نے زیادہ تر نظری تنقیدیں لکھی ہیں اور عملی تنقید سے عملاً اجتناب کیا ہے۔ اس لئے کہ عملی تنقید میں ناقد کی نہ صرف ناقدانہ صلاحیت کی آزمائش ہو جاتی ہے بلکہ تنقیدی بصیرت کا بھی اندازہ ہو جاتا ہے۔ ان ناقدین نے زمینی رشتوں کی نفی کرتے ہوئے ہر اس نظام فکر کی مخالفت کا بیڑا اٹھایا جو اسلام کے نظریات کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں۔ ان ناقدین نے جو تنقیدیں لکھیں ان میں زیادہ تر اسلامی ادب کی توضیح اور ان تصورات کی مخالفت کی ہے جو ادب اسلامی کے مخالفوں نے کی۔ قیام پاکستان کے ابتدائی برسوں میں محمد حسن عسکری نے پہلے پاکستانی اور بعد میں اسلامی ادب کی جو بحث شروع کی تھی۔ ان کی فراق گورکھپوری، علی عباس جلال پوری اور اخلاق دہلوی وغیرہ نے خالص ادبی بنیاد پر مخالفت اور نصیر الدین ہاشمی، شوکت سبزواری، احسن فاروقی، ابواللیث صدیقی اور ڈاکٹر آفتاب احمد خان نے حمایت کی تھی۔ اس بحث کو تحریک ادب اسلامی کے ناقدین نے بھی موضوع بحث بنا لیا تھا اور اپنے رسائل و جرائد میں اس پر نظری بحث شروع کر دی تھی۔ اس طرح انہوں نے ادب کی ماہیت کی وضاحت میں تنقید کا اچھا خاصا ذخیرہ جمع کر لیا لیکن عملی تنقید کا کوئی عمدہ نمونہ پیش نہیں کیا۔ البتہ فروغ احمد مرحوم نے سلیم احمد اور دیگر ادبا کے علاوہ اقبال کے بارے میں 'تفہیم اقبال' کے عنوان سے ایک اچھی کتاب لکھی۔ وہ اس لئے کہ اقبال نظری اعتبار سے ان کے زیادہ قریب تھے جبکہ جماعتی ناقدین نے سرسید احمد خاں، ان کی تعلیمات اور خدمات کو نہ صرف نظر انداز کر دیا بلکہ مختلف اوقات میں ان کی پرزور مذمت بھی کی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ سرسید احمد خاں نے اسلام کی جو توضیح پیش کی تھی وہ جماعت اسلامی سے مختلف تھی۔

اس تحریک کے نظریہ ساز ناقدین کی خوبی یہ ہے کہ وہ اسلامی ادب سے مراد صرف تخلیقی ادب نہیں لیتے۔ وہ ادب کے دائرے کو بہت پھیلا دیتے ہیں اور اس کی قدامت اور روایت کو ثابت کرنے کے لئے برصغیر کی گزشتہ تین سو سالہ تاریخ کے حوالے سے شیخ احمد سرہندی کے ارشادات و مکاتیب اور ان کی ملفوظات اور یادداشتوں کے علاوہ امیر خسرو اور شاہ ولی اللہ کی تحریروں کو بھی ادب میں شامل کر لیتے ہیں۔ صرف اتنا ہی نہیں 'تحریک خلافت کے زیر اثر منظر عام پر آنے والے خالص سیاسی افکار اور جذبات کو بھی وہ 'اسلامی افکار و جذبات' قرار دیتے ہیں (فروغ احمد "اسلامی ادب" سہ ماہی، سیارہ لاہور) حالانکہ ادبی مباحث میں ادب سے مراد صرف تخلیقی ادب لیا جاتا ہے اگر اسلامی ادب سے مراد صرف وہ ادب ہے جس میں اسلامی افکار

وجذبات موجزن ہوں تو اس ادب کو کیا کہا جائے گا جو غیر مذہبی نوعیت کا ہے؟ کیا میر، غالب، نظیر اور دیگر کلاسیکی شاعروں کی تخلیقات کو غیر اسلامی قرار دے کر مسترد کر دیا جائے گا؟ کیا اقبال کی اہمیت صرف اس لیے ہے کہ انھوں نے بقول فروغ احمد 'جدید اسلامی ادب کی طرح ڈالی'' ہے۔ حالانکہ اقبال نے شاعری کی تھی تو صرف مسلمانان ہند کو بیدار کرنے اور ان کی عظمت رفتہ کو یاد دلانے کے لیے۔ اسلامی ادب کی طرح ڈالنے کے لئے نہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کی شاعری میں اسلام ایک طاقتور عنصر اور محرک کی حیثیت رکھتا ہے۔

اس بحث کے آخر میں انور سدید نے اس تحریک کے ادباء و شعراء کی تخلیقات پر جو بے لاگ تبصرہ کیا ہے یہاں اس کے حوالہ بے محل نہ ہوگا۔ وہ اس بارے میں لکھتے ہیں:

> ''تحریک ادب اسلامی کی تنقید نظریاتی اعتبار سے خاصی پختہ ہے لیکن اس کی عملی تنقید بے حد کمزور ہے ... تحریک ادب اسلامی کی شاعری میں خطابت کا پرزور اور گمبھیر لہجہ نمایاں ہے۔ اس تحریک نے نئے طغیان اور تحرک پیدا کرنے کے لئے رجز خوانی کا انداز اختیار کیا اور اقبال کے الفاظ، اصوات اور اسالیب کی جامد تقلید کی تاہم وہ تحرک اور جوش جو اقبال کی شاعری کے داخل میں موجزن ہے۔ اس تحریک کے شعراء میں پیدا نہ ہوسکا۔ ان کے اشعار بلند آہنگی کے باوصف لفظوں کے بارگراں نظر آتے ہیں۔ تحریک ادب اسلامی میں ماہر القادری اور نعیم صدیقی جیسے قادر کلام شاعر بھی ہیں لیکن ان کی شاعری بھی مقصدیت اور نعرہ گوئی کے بوجھ سے محفوظ نہیں اس تحریک کی شاعری میں اقبال ایک ایسا سنگ میل ہے جسے عبور کرنے کی تخلیقی قوت تاحال کسی شاعر کو حاصل نہیں ہوئی۔ اس تحریک کے افسانہ نگاروں پر نظریے کی چھاپ اس قدر غالب ہے کہ وہ صورت واقعہ کو فطری طور پر ابھرنے کے بجائے اسے جبراً نظریے کے مقصود العین کی طرف موڑ دیتے ہیں اور کردار اپنی شخصیت کو اجاگر کرنے کے بجائے نصب العین کی حمایت میں تقریریں کرنے میں مصروف نظر آتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ مرکزی خیال میکانکی خول میں محبوس ہوجاتا ہے۔ آخری بات یہ ہے کہ اس تحریک کا داخلی مزاج مجموعی طور پر افسانے کی تخلیق کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتا چنانچہ اس تحریک نے اردو

افسانے میں کوئی قابلِ ذکر اضافہ نہیں کیا۔

"تحریک ادب اسلامی کے ساتھ اس کے رفقاء کا رشتہ مذہبی عقیدت اور جذباتی نوعیت کا تھا اور اس میں تخلیقی رشتے کی زبردست کمی نظر آتی ہے۔ چنانچہ اسے ترقی پسند تحریک سے برتر ثابت کرنے کے لئے عصبیت برتی گئی لیکن اس کے تخلیقی پہلو کو مضبوط بنانے کی کاوش بہت کم ہوئی۔ اہم بات یہ ہے کہ اس تحریک کے وسائل نشر واشاعت تو بے حد وسیع تھے لیکن حلقہ اثر صرف رفقائے تحریک تک محدود تھا۔ چنانچہ دوسرا ادبی رسائل نے عملاً اسے نظر انداز کیا اور اس تحریک کے اچھے ادب کو بھی اپنے صفحات میں جگہ نہ دی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تحریک صرف ایک محدود دائرے میں سرگرم عمل رہی ترقی پسند تحریک کی طرح اسلامی ادب کی تحریک بھی بہت جلد شخصیت پرستی کا شکار ہوگئی اور فروغ تحریک کے تھوڑے عرصے کے بعد نہ صرف اسلامی ادب کے جائزے مرتب کئے گئے بلکہ بعض نوآموز ادبا کی نیم پختہ تخلیقات پر فیاضانہ تبصرے بھی شائع ہوئے۔ چنانچہ بیشتر ادبا ان عطائے عظمت کو اپنی تخلیقات سے ثابت نہ کرسکے۔ اس تحریک نے سیاسی نظریات کو ادب کی جمالیات کے ساتھ منسلک کرنے کے بجائے اس پر جبر اور احتساب کی قدغن عائد کرنے کی کوشش کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ خلوص کی فراوانی اور نظریاتی گہرائی کے باوجود یہ تحریک زیادہ دیر تک زندہ نہ رہ سکی۔" (24)

انور سدید کی کتاب سے اتنا طویل اقتباس دینے کے بعد تحریک ادب اسلامی کے بارے میں مزید کچھ کہنے کی گنجائش باقی نہیں رہتی ہے۔ آخر میں صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اس تحریک کے ہمدردوں نے انجمن ترقی پسند مصنفین کی غلطیوں سے کچھ نہیں سیکھا۔

ساختیاتی تنقید

اردو میں چند برسوں سے ایک اور نیا تنقیدی رجحان ساختیاتی تنقید کے نام سے متعارف ہوا ہے۔ یہ رجحان اگرچہ اس وقت اردو میں زیادہ قوی نہیں ہے اور نہ مقبول ہے لیکن اس پر بحث وتمحیص کا سلسلہ جاری ہے۔ اس کا زیادہ تر چرچا کراچی کے ادبی حلقوں اور رسالوں (خصوصاً

ماہنامہ 'صریر' ماہنامہ 'دریافت' اور سہ ماہی 'اوراق' میں جاری ہے۔ لاہور، پنڈی اور اسلام آباد کے ادبی حلقوں کا اس رجحان کے بارے میں عمومی رویہ بے اعتنائی کا ہے، البتہ وزیر آغا اور ان کا مجلہ 'اوراق' ساختیاتی فکر کی تفہیم و ترویج کی کوشش کر رہا ہے اور وزیر آغا بعض تحفظات کے ساتھ اس رجحان کو فروغ دے رہے ہیں لیکن قرأت اور قاری کو بہت زیادہ اہمیت دینے کے سوال پر وہ ساختیاتی ناقدوں سے سو فیصد متفق نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ قاری کو بھی شعر فہمی کے علاوہ ادب سے لطف اندوز ہونے کی تربیت دی جانی چاہئے۔ اس رجحان کو سمجھے بغیر یا محض تعصب کے تحت مخالفت (بلکہ مذمت) کرنے والوں میں محمد علی صدیقی پیش پیش ہیں۔

اس رجحان کا آغاز 60 کے عشرے سے ہوتا ہے۔ ساختیات بنیادی طور پر اس نظریے کا نام ہے جو فرانسیسی دانشور ساسیر (1877-1913) کے فلسفہ لسان کے زیر اثر بیسویں صدی میں منظم و مرتب ہوا اور اس نے اس صدی کی چھٹی دہائی میں باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کر لی لیکن ساختیات کی فکری بنیادیں ماضی کے ان مفکروں کے افکار میں پائی جاتی ہیں جو اس صدی کی دوسری دہائی میں روس کے ہیئت پرستوں کے ہاں موجود تھیں۔ زار روس میں اس صدی کے دوسرے عشرے میں عمرانی اور مارکسی نظریہ ادب کا غلبہ تھا خصوصاً لینن، سماں بیو اور پلیخانوف وغیرہ کا۔ چنانچہ 1915ء کے لگ بھگ ہیئت پرستوں نے اس نظریہ ادب کے خلاف ردعمل ظاہر کیا اور اشتراکیوں اور ہیئت پرستوں کے درمیان نظریاتی تصادم شروع ہو گیا۔ 1918ء کے انقلاب روس میں اشتراکیوں کو غلبہ حاصل ہو گیا جس کے بعد انہوں نے برسر اقتدار آتے ہی تمام غیر اشتراکی نظریہ ادب پر پابندی عائد کر دی جس میں ہیئت پسند نظریہ ادب بھی شامل تھا۔ انقلاب روس کے بعد جو لوگ روس سے جلاوطن ہوئے وہ اپنے ساتھ ہیئت پرستی کا نظریہ بھی لیتے آئے۔ ابتداء میں یہ نظریہ ادب چیکوسلواکیہ میں مقبول اور محدود رہا لیکن 1946ء میں جب روسی ناقد تودوروف نے روسی ہیئت پسندوں کو چالیس برس پرانی تحریروں کا ترجمہ کیا تو اس دور کے فرانس کے دانشوروں پر اس کے گہرے اثرات مرتب ہوئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس دور میں جو لوگ (مثلاً لیوی اسٹراس وغیرہ) بشریات اور اساطیر پر کام کر رہے تھے ان کے افکار اور روسی ہیئت پسندوں کے افکار میں بڑی مماثلت تھی۔ چنانچہ یہ ماہرین بشریات اور اساطیر کا مطالعہ کرتے ہوئے ادب کے مطالعے کی جانب نکل آئے اور انہوں نے ادب کی تفہیم کے لیے ساختیت کے طریقہ کار کو اختیار کر لیا۔ بعد میں اسٹراس نے اپنے ہم عصر ناقد جیکب سن کے

اشتراک سے ساختیت کا لسانیاتی مطالعے پر اطلاق کیا۔ اسے اساطیر سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ لہٰذا اس نے لسانیات کے بارے میں جو ساختیاتی تصورات وضع کیے وہ بعد میں ساختیاتی نظریہ ادب کہلایا۔ لیوی اسٹراس کے بعد جس شخص نے ساختیات کے تصور کو پروان چڑھایا وہ فرانسیسی مفکر رولاں بارت تھا۔ لیوی اسٹراس اور رولاں بارت بنیادی طور پر پیشہ ور ناقد نہ تھے۔ البتہ بارت نے ساختیات کے اصولوں کو ادب میں برتا۔ خاص طور پر بالزاک کے ناول 'سارازین' کا مطالعہ کرتے ہوئے اس نے جو طویل و بسیط مقدمہ لکھا اس نے اسے ادبی ناقد بنا دیا۔ اس سے پہلے کہ میں ساختیاتی تنقید سے مزید بحث کروں تنقید کے ضمن میں مختصراً بتانا چاہوں کہ آج تک دنیا میں جتنے بھی تنقیدی مکاتب منظر عام پر آئے ہیں انہیں تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ اول جس میں مصنف کو مرکزی اہمیت حاصل تھی۔ دوم جس میں متن کو مرکزی اہمیت حاصل ہوئی اور سوم جس میں قاری کو مرکزی اہمیت دی گئی۔ پہلی قسم کی تنقید میں عمرانی، تاریخی اور رومانی اور مارکسی تنقید شامل ہے۔ دوسری قسم کی تنقید 'نئی تنقید' کہلائی جس میں مصنف کی حیثیت ثانوی ہوگئی اور صرف متن کو ہی سب کچھ قرار دیا گیا یعنی ادب پارے پر تنقید کرتے ہوئے مصنف کی ذات، اس کے عصر اور تاریخی سماجی اور سوانحی پس منظر کے بجائے صرف 'لکھی ہوئی تحریر' پر غور کرنا ضروری قرار دیا گیا اور الفاظ کے اندرونی ربط و معنوی جہتوں کے حسن کو آشکار اور لسانی محاسن کو اجاگر کرنا ناکافی تصور کیا گیا۔ تیسری قسم کو تنقید لکھنے والوں کا کہنا تھا کہ ادب مصنف کے تخلیقی ذہن کا کارنامہ نہیں اور نہ ادب مصنف کی ذات کا اظہار ہے۔ سچائی کا اظہار بھی ادب کا کام نہیں اور نہ مصنف اپنی تخلیق (متن) کے ذریعے پہلے سے طے شدہ معنی قاری تک پہنچاتا ہے۔ یہ قاری ہوتا ہے جو قرأت کے ذریعے متن میں معنی پہناتا ہے۔ اس طرح ساختیاتی ناقد قاری کو ہی سب کچھ قرار دیتا ہے۔ ساختیاتی ناقد بھی نئی تنقید کی طرح مصنف کی سوانح اس کے عصر یا تخلیق کے سماجی اور تاریخی پس منظر کو کوئی اہمیت نہیں دیتا۔ وہ تحریر کی کثیر المعنویت پر زور دیتا ہے۔ اس طرح ساختیاتی تنقید ادب کی تفہیم کی ساری ذمہ داری قاری اور صرف قاری پر ڈال دیتی ہے اور وہ منشائے مصنف کی واضح طور پر نفی کرتی ہے۔ اس تنقید کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ وہ متن میں درج جو کچھ ہے وہ اس سے تو بحث کرتی ہی ہے وہ اس سے بھی بحث کرتی ہے جو اس کے خیال میں مصنف نے نہیں کہا یا 'خالی چھوڑ دیا' ہے۔ 64ء کے بعد ساختیات اور پس ساختیات کے بعد ایک اور تنقیدی نظریہ 'ڈی کنسٹرکشن' (ردتشکیل) کے نام سے سامنے آیا۔

جو دراصل ساختیاتی تنقید کی ہی توسیعی صورت تھی جس کا علم بردار دریدا تھا۔ اس نے دعویٰ کیا کہ ادب میں وہ معنی نہیں ہوتا جو موجود یا حاضر ہے بلکہ ایسی باتیں بھی ہوتی ہیں جو ان کہی ہوں یا انہیں 'التوا' میں ڈال دیا گیا ہے' نقاد کا کام صرف حاضر معنی کی ہی نہیں بلکہ ان کہی اور التوا میں ڈالے ہوئے معانی کی تلاش بھی ہے۔ اس نظریے نے کثیرالمعنویت کی تلاش میں ایسے معانی کو بھی شامل کرلیا جو متن میں موجود نہیں ہوتے۔ یہ ہیں ساختیات، پس ساختیات اور ردتشکیل کے بنیادی نکات۔ جن سے ان نظریات کی بنیادی باتیں واضح ہوکر سامنے آجاتی ہیں۔ بعض ناقدین ان نظریات کو 'ادبی' ماننے سے اس لئے انکار کردیتے ہیں کہ ان نظریات کی بنیاد پر کسی ادب پارہ کے اچھے یا برے یا معیاری یا غیر معیاری ہونے کے بارے میں فیصلہ نہیں کیا جا سکتا۔ تنقید کا بنیادی مقصد تعین قدر ہے۔ ان نظریات کی مدد سے زیادہ سے زیادہ ادب فہمی میں مدد لی جاسکتی ہے اور بس۔ اس سے زیادہ اس کی کوئی اہمیت نہیں ان نظریات کی بنیادی خامی قاری کو غیر معمولی اور غیر ضروری اہمیت دینا ہے۔ ناقد بنیادی طور پر قاری ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ وہ عام پڑھنے والوں کی بہ نسبت زیادہ ذہین، باشعور اور زیادہ بصیرت کا مالک ہوتا ہے۔ دلچسپ امر یہ ہے کہ ساختیاتی ناقد قاری سے مراد محض نقاد نہیں لیتا، قاری سے مراد ادب پڑھنے والا عام قاری ہوتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا عام قاری ادب فہمی کی پوری صلاحیت رکھتا ہے؟ اس امر پر اختلاف نہیں کہ ادب پارے میں ایک سے زیادہ مفاہیم یا معانی ہوسکتے ہیں یعنی ادب میں معنی کی تہیں ہوتی ہیں لیکن قاری کو یہ نہیں کہا جاسکتا کہ مصنف اگر رات کہے تو اس سے دن مراد لے۔ ساختیاتی ناقد کا کہنا ہے کہ ہر قرات قاری کو کچھ نہ کچھ عطا کرتی ہے۔ قاری ہر بار جب کسی متن کا مطالعہ کرتا ہے یا چند برسوں کے وقفے سے ایک ہی متن کا دوبارہ مطالعہ کرتا ہے تو اس پر متن کے نت نئے معانی منکشف ہوتے ہیں۔ یہ کوئی نئی بات نہیں۔ یہ عام تجربہ ہے اس لیے کہ اس دوران پڑھنے والا شعور پہلے سے زیادہ ترقی کرچکا ہوتا ہے۔ اس طرح اس کی فہم اور بصیرت میں اضافہ ہوجاتا ہے۔ عین ممکن ہے کہ دو قاری کسی ایک متن سے ایک جیسا معنی یا مفہوم اخذ نہ کریں۔ اس لئے کہ ہر قاری کا اپنا وژن اور کسی ادب پارے کو سمجھنے اور پرکھنے کا اپنا طریقہ یا صلاحیت ہوتی ہے اور یہ سب کچھ ایک دوسرے سے قطعی مختلف ہوسکتا ہے۔ اس لئے متن کی مختلف تشریحیں ہوسکتی ہیں اگر ایسا نہ ہوتا تو غالب کی اتنی زیادہ شرحیں نہ لکھی جاتیں۔ لیکن یہ فریضہ صرف ناقد انجام دے سکتا ہے۔ اوسط درجے کا عام قاری نہیں۔'' (25)

ساختیاتی تنقید نے قاری کو جس طرح غیر معمولی اہمیت دی ہے وہ اس لئے محل نظر ہے کہ ہر قاری کی ذہنیت، فہم، ادب کو پرکھنے کی صلاحیت اور تنقیدی شعور اور بصیرت اور ذہنی سطح ایک جیسی نہیں ہوتی۔ اس لئے قاری کو ادب کے معیار یا ادب فہمی کا واحد اور قابل اعتبار پرکھ سمجھنا غلط ہے۔ ساختیاتی ناقدین کو اس کمزوری کا احساس ہے لہذا اس اعتراض سے بچنے کے لیے ساختیاتی تنقید کے شارح گوپی چند نارنگ نے اردو میں 'مرادی قاری' کی اصطلاح وضع کی ہے اور دوسری واقعاتی قاری کی اصطلاح۔ مرادی قاری سے مراد وہ قاری ہے جو خود متن کا پروردہ ہو۔ یعنی وہ قاری جو شعری روایت کے آداب واطوار سے واقف ہو یعنی شعر گوئی اور شعر فہمی کی روایت سے آگہی رکھتا ہو۔ ان سے مراد ذہین قاری ہے (اور یقیناً یہ قاری ناقد کے سوا اور کوئی نہیں) ان تمام باتوں کا لب لباب یہ ہے کہ مرادی قاری یعنی ذہین قاری (یعنی نقاد) کو یہ حق حاصل ہے کہ وہ قرات کے ذریعے سے متن سے جو بھی مفہوم اخذ کرے، بیان کردے۔ گوپی چند نارنگ تسلیم کرتے ہیں کہ 'روایت آگہی یا شعری مناسبتوں یا معنیاتی رشتوں کے ان نکات سے واقفیت جن کی بدولت شعر کا متن قائم ہوا ہے مرادی قاری کے تصور کی بنیادی شرط ہے یعنی سخن فہمی کی کم سے کم بنیادی صلاحیت، اس کے برعکس بقول گوپی چند نارنگ واقعاتی قاری اس کے بعد اپنی قرات سے متن کو جو رخ دیتا ہے وہ اس کے ذوق، ظرف اور ترجیح کا معاملہ ہے" بحث مرادی قاری سے نہیں، بحث 'واقعاتی' قاری کی ادب فہمی ورروایت آگہی کی صلاحیت سے ہے۔

سوال یہ ہے کہ کیا قاری کو اس بات کا حق حاصل ہے کہ وہ ادب کی انفرادی طور پر من مانے طریقے سے سمجھنے اور ادبی روایات اور زبان کے قواعد اور دبی اصول اور معیار کو مدنظر نہ رکھے؟ عام قاری حقیقت پسند ادب کو بآسانی سے سمجھ لیتا ہے۔ اس لئے کہ وہ مروجہ ادبی اور لسانی روایات اور اصولوں سے واقف ہوتا ہے۔ اسے دشواری اس وقت پیش آتی ہے جب کوئی تجریدی یا مبہم علامتی نظم یا افسانہ پڑھنے کے لئے ملتا ہے۔ ظاہر ہے اس کی تفہیم کے لیے عام شعور یا ذوق سے کام نہیں چلتا۔ اس کے لئے خصوصی مطالعہ علم اور تربیت یافتہ ذہن کی ضرورت ہوتی ہے اس لئے یہ ممکن ہی نہیں کہ ایک عام قاری ادب پارے میں چھپی ہوئی گہری علامات اور استعارات کے معانی کو کامیابی کے ساتھ تلاش کرلے۔ پاکستان اور ہندوستان جیسے ممالک کے نیم خواندہ قارئین پر جہاں شرح تعلیم بہت کم ہے ادب کی تفہیم کی ساری ذمہ داری ڈال دینا، قطعی غلط ہے۔ پاکستان میں ساختیاتی تنقید کے علم بردار فہیم اعظمی بھی تسلیم کرتے ہیں

کہ 'شعری زبان کی' پر اسراریت اور پیچیدگی کو حل کرنا ایسے عوامل ہیں جو عام قاری کے بس کی بات نہیں" یہی بات وزیر آغا بھی کہتے ہیں یعنی قاری کو بھی شعر فہمی کے علاوہ ادب سے لطف اندوز ہونے کی تربیت دی جانی چاہیے۔ (ایضاً)

پاکستان میں اس رجحان کو فروغ دینے والوں میں ڈاکٹر فہیم اعظمی اور قمر جمیل پیش پیش ہیں۔ اول الذکر دونوں اپنے رسالوں ('صریر' اور 'دریافت') میں اس رجحان کو بطور مشن پروان چڑھانے کی کوشش کر رہے ہیں لیکن ابھی تک اس تنقید کا کوئی قابل ذکر تنقیدی نمونہ عملی تنقید کی صورت میں سامنے نہیں آیا۔ صرف گوپی چند نارنگ نے فیض احمد فیض، وزیر آغا نے عصمت چغتائی اور فہیم اعظمی نے چند غیر معروف اور دوسرے بلکہ تیسرے درجے کے ادیبوں کی تحریروں کا ساختیاتی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن ان مضامین میں کوئی ایسی انوکھی بات نہیں کہی گئی جس کا ادبی حلقہ نوٹس لیتا۔ فہیم اعظمی اور قمر جمیل کی طرح ضمیر علی بدایونی اور قاضی قیصر الاسلام وغیرہ نے بھی اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے۔ آخر الذکر دونوں چونکہ بنیادی طور پر فلسفہ کے آدمی ہیں اور تخلیقی ادب سے گہرا اور براہ راست تعلق نہیں رکھتے۔ اس لئے وہ ادب کے حوالے سے کوئی ایسا ادبی تجزیہ پیش نہیں کر پائے جو اردو میں ساختیاتی تنقید کا قابل تقلید نمونہ بن پاتا اور پھر دونوں کی ژولیدہ بیانی نے بھی ان کی تحریروں کو نہ صرف بوجھل اور ناقابل فہم بنا دیا ہے بلکہ ناقابل ابلاغ بھی ہے۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کا ادبی ہاضمہ درست نہیں ہے۔ اس سلسلے میں محمد علی صدیقی اور محمد حسن عسکری کا بھی ضمناً ذکر کرنا ضروری ہے۔ اول الذکر چونکہ ترقی پسند ہیں اس لئے ساختیاتی تنقید کی مذمت کرنا اپنا 'فرائض منصبی' میں تصور کرتے ہیں اور جہاں بھی موقع ملتا ہے سمجھ کر اور بعض دفعہ سمجھے بغیر اس کی مذمت کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ حالانکہ ساختیاتی ناقدوں کا کہنا ہے کہ ساختیات کا مارکسزم سے کوئی تصادم نہیں بلکہ اس کے بہت سے علم بردار اور شارحین خود مارکسسٹ ہیں البتہ محمد حسن عسکری اس بات پر معترض ہیں کہ ساختیاتی ناقدوں کو اس بات کی اجازت نہیں دی جاسکتی کہ وہ صحائف آسمانی کو اپنی پسند کے معنی پہنائیں۔

امتزاجی تنقید

60ء کے عشرے میں اردو تنقید میں جو ایک خاص رجحان نظر آیا اس کے لئے وزیر آغا نے "امتزاجی تنقید' کی اصطلاح وضع کی ہے۔ اس عشرے میں خاص بات یہ ہے کہ ترقی پسندوں

نے معروضی حالات اور عالمی تناظر میں اپنے نظریہ ادب کی بعض کوتاہیوں اور اپنے بعض سابق ادبی فیصلوں کی غلطیوں کو محسوس کیا اور اس پر نظر ثانی کی۔ ادبی اور فنی قدروں پر زور دینا شروع کیا اور ادب پارے کو فن کے میزان پر پورا اترنے کو ضروری قرار دیا اور نظریہ کے ساتھ ساتھ جمالیاتی اقدار کو تسلیم کرلیا۔ اسی لئے ان ترقی پسندوں کو 'نوترقی پسند' کہا گیا۔ جو سابق یا کلاسیکی ترقی پسندوں سے ان معنوں میں مختلف ہیں کہ انہوں نے شعروادب کی تنقید میں اعتدال پسند رویہ اختیار کیا۔ ان میں وہ تنگ نظری اور شدت پسندی نہ رہی جو ان کے پیش روؤں کی خاصیت تھی۔ (پاکستان میں نوترقی پسندوں میں سب سے بڑے اور اہم نقاد پروفیسر ممتاز حسین تھے) اب ترقی پسند ناقدوں نے تسلیم کیا کہ تخلیق میں خارجی عوامل کے ساتھ داخلی عوامل کی بھی بہت اہمیت ہوتی ہے اور تخلیق کو محض قدروں اور آدرشوں کی میزان پر نہیں بلکہ جمالیاتی اور داخلی عناصر کی میزان پر بھی تولنا ضروری ہے۔ وزیر آغا اس بارے میں فرماتے ہیں کہ ''لطف کی بات یہ ہے کہ جب ایک بار جمالیاتی اور داخلی پرکھ کی شرط لگا دی جائے تو پھر تخلیقی عمل میں شعور کے ساتھ لاشعور کی کارکردگی کو تسلیم کرنا ناگزیر ہو جاتا ہے اور جب اشعوری کی کارکردگی کو تسلیم کرلیا جائے تو پھر تخلیق کار سے یہ مطالبہ نہیں کیا جا سکتا کہ وہ اپنی تخلیقات میں حکماً کسی خاص آدرش یا نظریے کی تشہیر کرے۔(26)

اردو تنقید میں یہ تبدیلی صرف ترقی پسند تنقید میں ہی رونما نہیں ہوئی بلکہ حلقہ ارباب ذوق کے زیر اثر صرف فن کو میزان تصور کرنے والے ناقدوں کے افکار میں بھی تبدیلی واقع ہوئی۔ اس سے قبل ایسے ناقد صرف فن کو میزان اور تخلیق میں مضمر معنی کو ہی اساس تصور کرتے تھے۔ وہ ''نئی تنقید'' کے علم برداروں کی طرح ادبی تخلیق کو خود کفیل، منفرد اور با اختیار اکائی تصور کرتے تھے اور ابہام کو ایک قدر کے طور پر پیش کرتے تھے۔ مصنف کے بجائے صرف تصنیف کو اہمیت دیتے تھے ور تخلیق کو تاریخی، سوانحی اور معاشی پس منظر سے الگ کر دیتے تھے۔ اب انہوں نے بھی اپنی تحریروں میں روح عصر اور عصری آگہی سے کام لینا شروع کر دیا۔ انہوں نے غیر شعوری طور پر تسلیم کرلیا کہ تخلیق کے اندر بہت سے سیاسی، سماجی اور معاشی عوامل کارفرما ہوتے ہیں جن سے مصنف اور قاری متاثر ہوتا ہے۔ اس سے قبل اس مکتب فکر کے ناقدین نے ''نئی تنقید'' کے زیر اثر تخلیق کو تخلیق کار کی زندگی اور اس کے عہد سے منقطع کر دیا تھا۔ اب ان ناقدین نے روح عصر کی حقیقت اور اہمیت کو غیر شعوری طور پر قبول کرلیا اور وہ زندگی سے ہم آہنگ ہو کر خارجی مسائل

کو بھی پیش کرنے لگے اور وزیر آغا کے بقول "روح عصر سے صرف زمانہ حال کے سماجی، معاشی اور نفسیاتی رویوں سے مرتب ایک اجتماعی جہت مراد نہ لی بلکہ اس میں نسلی یادوں اور مستقبل کے اجتماعی خوابوں کو بھی شامل کر لیا۔" (ایضاً، ص 234)

وزیر آغا کا خیال ہے کہ معروضی حالات نے اردو تنقید کے مختلف مکاتب کو اپنے اپنے دامن کو کشادہ کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور گزشتہ پچیس تیس برسوں میں اردو تنقید کی ساری جہت "امتزاج" کی طرف بڑھ رہی ہے اور ترقی پسند تنقید اور حلقہ ارباب کی تنقید میں امتزاجی رویہ ابھرنے لگا ہے۔ ان دونوں مکاتب سے باہر لکھی جانے والی تنقیدوں میں بھی امتزاجی رویہ نمایاں ہے۔ وزیر آغا ان ناقدین میں سید عبداللہ، وحید قریشی، مشفق خواجہ، جمیل جالبی، سہیل بخاری اور فرمان فتح پوری کو شامل کرتے ہیں۔ یہ ناقدین تنقید لکھتے ہوئے کسی تنقیدی مکتب کی طرف جھک نہیں گئے ہیں۔ وزیر آغا کے خیال میں پاکستان میں ان کے علاوہ جو ناقدین امتزاجی تنقید لکھ رہے ہیں ان میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند دونوں شامل ہیں۔ ان ناقدین میں مظفر علی سید، عرش صدیقی، تبسم کاشمیری، محمد علی صدیقی، نظیر صدیقی، فتح محمد ملک، انیس ناگی، تحسین فراقی، انور سدید، سجاد نقوی، سحر انصاری، غالب احمد، عزیز حامد مدنی (مرحوم) غلام جیلانی اصغر، مرزا حامد بیگ، احمد ہمدانی، صبا اکرام (اور یہ ناچیز) شامل ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا کی اس فہرست سے زیر بحث ناقدین خصوصاً ترقی پسند نقاد کس حد تک متفق ہیں یہ کہنا مشکل ہے۔ بہر حال یہ ان کی اپنی رائے ہے جس کا احترام کرنا چاہیے۔

جیسا کہ قارئین کرام جانتے ہیں تنقید کے مختلف مکاتب سے قطع نظر بنیادی طور پر ناقدوں کی تین قسمیں ہوتی ہیں۔ پہلی قسم ان ناقدوں کی ہے جو مختلف ناقدین کے تنقیدی تصورات کو ذہن نشیں کر کے ادب کا مطالعہ کرتے اور تنقیدی خیالات کا اظہار کرتے ہیں۔ دوسری قسم ان ناقدین کی ہوتی ہے جو مروج تنقیدی نظریات میں سے کسی ایک کا انتخاب کر کے اس کے مطابق شعر و ادب کو پرکھتے ہیں اور تیسری قسم ان کی ہوتی ہے جو خود اپنا نظریہ ادب وضع کرتے ہیں۔ ایسے ناقد بہت کم ہوتے ہیں۔ وزیر آغا کا خیال ہے کہ مختلف تنقیدی نظریات پر غیر معمولی زور دینے سے مذہبی دشمنی جیسا فضا پیدا ہو جاتی ہے۔ جو تنقید کے لیے مضر ہے۔ ان کے خیال میں تنقید ڈائیلاگ سے پھلتی پھولتی ہے نہ کہ مناظرے سے۔

وزیر آغا کا خیال بہت حد تک درست ہے۔ میں بھی اس بات کا قائل ہوں کہ ادب

پارے کو پرکھتے وقت مختلف تنقیدی نظریات سے استفادہ کرنا چاہیے لیکن سوال یہ ہے کہ اگر تنقید کے تمام حصار توڑ دیے گئے تو ادب پارے کو کس نقطۂ نظر یا معیار سے پرکھا جائے گا؟ اس کے لیے ناقد کے پاس اپنا کوئی نہ کوئی نظریہ ادب یا معیار ہونا ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ شمس الرحمن فاروقی امتزاجی تنقید کے قائل نہیں۔ ان کا خیال ہے کہ مختلف تنقیدی نظریے کو باہم آمیز کرنا ممکن نہیں۔ نظریاتی حصار کی تحلیل کے بعد ناقد کے پاس صرف ایک معیار باقی رہ جاتا ہے اور وہ ہے جمالیاتی معیار۔ سوال یہ ہے کہ کیا یہ معیار نظریاتی حصار نہیں ہے۔؟ وزیر آغا جمالیات کی جگہ ذوق سلیم کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں۔ ذوق سلیم کو دوسرے الفاظ میں وجدان کہنا غلط نہیں ہے اور وجدان کا تعلق انفرادی ذوق اور پسند و ناپسند سے ہوتا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ذوق سلیم کی تربیت شعری اور ادبی روایت کے تحت ہوتی ہے۔ وزیر آغا آخری نتیجہ یہ اخذ کرتے ہیں کہ "تخلیق کی قدر و قیمت کا تعین ذوقی عمل ہے اور اکثر تنقیدی مکاتب نے اس بات کو نظر انداز کر دیا ہے۔" ان کا خیال ہے کہ "امتزاجی تنقید اپنی ابتدا اس بات سے کرتی ہے کہ زیر نظر تخلیق ذہنی اور ذوقی سطح پر متاثر کرتی ہے یا نہیں" اس کا مطلب یہ ہے کہ اگر کوئی ادب پارہ ذہنی اور ذوقی سطح پر متاثر کرتا ہے تو وہ فن پارہ ہے ورنہ نہیں۔ اس طرح ذوق سلیم ادب کو پرکھنے کا واحد معیار ٹھہرتا ہے۔ جیسا کہ سب جانتے ہیں کہ ذوق یا ذوق سلیم ایک اضافی تصور ہے جو ادبی حسیت کی طرح وقت اور زمانے کے تغیر کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ ایک زمانے کی حسیت یا ذوق سلیم دوسرے زمانے کی ادبی تخلیقات کو سمجھنے اور اس کی تحسین آفرینی سے قاصر رہتا ہے۔ اس لیے ذوق سلیم کو واحد ادبی معیار نہیں بنایا جا سکتا۔(27)

اردو شعریات کی تلاش

گزشتہ پچیس سال سے اردو ناقدین شعر و ادب کے پرکھنے اور تعین قدر کے لئے مغربی اصول نقد سے مدد لیتے رہے ہیں اور انہوں نے اس کام کے لئے کبھی مشرقی شعریات کی جانب توجہ نہیں دی۔ اور نہ مشرقی شعریات دریافت کرنے کی کوشش کی۔ محمد حسن عسکری پاکستان کے بلکہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے اپنے کالم کے مجموعے "جھلکیاں" (حصہ اول) میں شامل اپنے مضمون "ہندوستانی ادب کی پرکھ" میں اس ضرورت کا احساس دلایا، لیکن اس بات کو اس دور کے ناقدین اور ادبی حلقوں نے قابل اعتنا تصور نہیں کیا اور ان کی آواز دب کر رہ گئی۔

انہوں نے لکھا "اپنی زبان کو اعلیٰ تنقیدی شعور و ادب کی پرکھ کے بلند معیاروں سے خالی نہیں سمجھنا چاہئے۔ صرف ضرورت اس بات کی ہے کہ اس تنقیدی شعور کے بکھرے ہوئے مظاہر کو ایک جگہ جمع کیا جائے اور ان پر سنجیدگی اور احترام کے ساتھ غور کیا جائے اور ان غیر شعوری اصولوں کا تجزیہ کر کے انہیں ضبط میں لایا جائے اور ان کی ترتیب اور تدوین کی جائے۔" (ایضاً)
قدیم غزل کے دور میں بھی ہمارے یہاں بڑا مہذب اور نکھرا ہوا ادبی ذوق اور تنقیدی شعور موجود تھا۔ کمی ہمارے یہاں یہ رہی کہ مغرب کی طرح اس شعور کو عقلی اصطلاحوں میں ڈھالنے کی یا شکل دینے کی کوشش نہیں کی گئی۔ کچھ تو یہ بھی ہے کہ مشرقی لوگوں کی افتادِ طبع تجزیہ کو کچھ زیادہ پسند نہیں کرتی لیکن یہ بات کہتے ہوئے ہمیں یہ یاد رکھنا چاہئے کہ سنسکرت میں ادب اور آرٹ کا بڑا انفسیاتی تجزیہ کیا گیا ہے اور سنسکرت تنقید کی بہت سی باتیں تو آئی اے رچرڈز کے زمانے میں بھی ناکام ہوئیں مثلاً آٹھ رسوں والی تقسیم اسی طرح عربی میں بھی بہت سے ادبی اصول افلاطون اور ارسطو سے مستعار لئے گئے ہیں۔" (ایضاً)
محمد حسن عسکری نے یہ تجویز قیام پاکستان سے بہت قبل پیش کی تھی۔ اس کے ایک عرصے کے بعد احتشام حسین نے اپنے مقالہ "مشرق و مغرب کے اصول نقد بعض مماثلتیں" میں مشرق و مغرب کے اصول انتقادات کا تقابلی مطالعہ کر کے ان میں چند بنیادی مماثلتیں دریافت کیں اور سوال کیا کہ "مشرق کے پاس خصوصاً عربی، فارسی اور سنسکرت ادب میں جو تنقیدی سرمایہ ہے اسے کیا یکسر بے معنی سمجھ کر نظر انداز کر دینا چاہئے؟ احتشام حسین نے لکھا کہ "ضرورت اس بات کی ہے کہ ان قدیم نظریات کو تنقید کے جدید علوم کے ذریعے سمجھنے کی کوشش کی جائے اور مشرق و مغرب کے کلاسیکی اور نئے تنقیدی تصورات کا مطالعہ کر کے ان کلیوں اور اصولوں کی تشکیل کی جائے جو جزئیات میں نہ سہی، مجموعی طور پر اردو ادب کے قدیم و جدید سرمائے کے لفظی و معنوی خوبیوں، ہیئتی تجزیوں اور فکری معنویتوں پر تشفی بخش روشنی ڈال سکیں" مشرق کے تنقیدی سرمائے سے احتشام حسین کی مراد مشرقی شعریات کی دریافت تھی۔ ان کے اس سوال کا ان کے دور میں تو جواب نہیں دیا گیا البتہ چند دہائی کے بعد ہندوستان کے اردو ناقدین میں اردو شعریات یا تنقیدی افکار کی دریافت یا بازیافت کا خیال پیدا ہوا اور سوال کیا گیا کہ ہماری اپنی کوئی شعریات (تنقیدی اصول) ہے یا نہیں؟ اگر نہیں ہے تو کیوں نہیں ہے اور اگر ہے تو وہ کیا ہے؟ اس ضمن میں یہ بھی سوال کیا گیا کہ خالص مشرقی اصناف شاعری مثلاً غزل، مرثیہ، مثنوی

اور داستان کو مغربی اصول نقد کے تحت پرکھنا کہاں تک درست اور جائز ہے؟ یہ خوشی کی بات ہے کہ ہندوستان میں یہ کام شمس الرحمٰن فاروقی اور ابوالکلام قاسمی انجام دینے کی کوشش کر رہے ہیں۔ اوران کے شانہ بہ شانہ شمیم حنفی، دیوندر اسر اور لطف الرحمٰن اس کے لئے کوشاں ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی معرکہ آرا تصنیف شعر شور انگیز'' میں اردو شعریات کے سوال سے تفصیلی اور مدلل بحث کی ہے اور اپنی بحث کو پائیدار بنیاد پر استوار کرنے کے لئے مغرب کے علاوہ عربی اور فارسی کے ناقدین ادب کی آرا سے بھی استفادہ کیا ہے۔ ابوالکلام قاسمی نے اس موضوع پر ''مشرقی شعریات اور اردو تنقید کی روایت'' کے عنوان سے پوری کتاب لکھ ڈالی ہے۔ بادی النظر میں اردو شعریات کی دریافت اپنے تنقیدی ورثے کی تلاش ہے اور تنقیدی ورثے کی تلاش فارسی، عربی اور سنسکرت کے تنقیدی افکار کی بازیابی کے بغیر ممکن نہیں۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ پاکستان کے ناقدین نے خود کو مشرق وسطیٰ کے ممالک سے قریب اور فارسی اور عربی ادبیات اور روایات سے پیوست تصور کرنے کے باوجود اس نہج پر کوئی کام نہیں کیا۔ انہیں مغرب کے حالیہ درآمد شدہ نظریے (ساختیات) سے تو دلچسپی پیدا ہوئی لیکن اپنی قدیم تنقیدی روایات وافکار کی بازیافت کا خیال نہیں آیا۔ اس نقطہ نظر سے اگر ہندوستان کے اردو ناقدین کو ہم سے بہت آگے کہا جائے تو غلط نہیں ہے۔

تنقید کی نئی قسم

پاکستان میں حالیہ چند برسوں میں ایک نئی قسم کی تنقید نہایت تیزی کے ساتھ پروان چڑھ رہی ہے جسے میرے خیال میں ''تقریباتی تنقید'' کہنا زیادہ مناسب ہے۔ ادب میں یوں تو تنقید کی بہت سی قسمیں رائج ہیں اور ان تنقیدوں کا کسی نہ کسی ادبی مسلک یا نظریے سے تعلق ہوتا ہے۔ جس پر اس تنقیدی نظام کی بنیاد ہوتی ہے لیکن تقریباتی تنقید کی بنیاد کسی مسلک یا تنقیدی نظام پر نہیں ہوتی۔ اس کی بنیاد صرف تعلقات عامہ یعنی پی آر شپ پر ہوتی ہے۔ ادبی حلقوں میں یہ سوال زیر بحث ہے کہ اس قسم کی تحریر کو تنقید کہنا کہاں تک درست ہے جس میں مصنفین کی مدلل مداحی کے سوا کچھ نہیں ہوتا اور یہ مداحی بھی سو فی صد جھوٹ اور منافقت پر مبنی ہوتی ہے۔ ناقدین یہ جانتے ہوئے بھی کہ تنقید کا منصب حسن وقبح کا سراغ لگانا اور ادب پارے کی تعین قدر ہے۔ مصنف کی نہایت گھٹیا اور ادنیٰ درجے کی کتاب کی تعریف وتوصیف میں زمین وآسمان کے

قابے ملانے میں قطعاً تکلف محسوس نہیں کرتے۔ المیہ یہ ہے کہ ہمارے ادبی جرائد کے مدیران کرام اس قسم کی تحریروں کو اپنے موقر جرائد میں صرف اس لئے بڑے اہتمام سے شائع کرتے ہیں کہ یہ ناقدین ان کے حلقہ گوش ہیں یا ان سے ان کے خصوصی مراسم ہیں یا وہ بہت بڑے بیوروکریٹ اور سرکاری افسر ہیں۔ ان دنوں ادب میں منافقت نے عام روش کی صورت اختیار کرلی ہے اور سنجیدہ اور ثقہ ادبی حلقے اس صورت حال سے پریشان ہیں۔ افسوسناک امر یہ ہے کہ ان دنوں اس نوع کی تنقیدیں اتنی زیادہ تعداد میں لکھی جارہی ہیں کہ تنقید نگاری تعلقات عامہ کا دوسرا نام ہوکر رہ گئی ہے۔ بڑے سے بڑے معیاری رسائل اٹھا کر دیکھ لیجئے۔ آپ کو زیادہ تر ایسی ہی تحریریں پڑھنے کے لیے ملیں گی۔

گزشتہ پچاس سال کے دوران پاکستان میں مختلف اصناف میں جو کام ہوا ہے اس کا اس مقالے میں تفصیل کے ساتھ جائزہ لینا ممکن نہیں۔ مختصراً عرض ہے کہ گزشتہ نصف صدی کے دوران اقبالیات اور غالبیات کے علاوہ میریات اور انیسیات کی جانب بھی توجہ دی گئی اور مختلف اصناف ادب مثلاً ناول، انشائیہ، دوہے اور ہائیکو کے بارے میں بھی مستقل نوعیت کی کتابیں لکھی گئیں۔ اردو میں جس اہم اور توانا صنف پر سب سے کم توجہ دی گئی اور اس کے بارے میں بہت کم کتابیں لکھی گئیں۔ وہ افسانے کی صنف ہے۔ حالانکہ اردو میں افسانے کی روایت جس قدر توانا ہے اس کے مدنظر اس صنف پر مستقل اہمیت کی کتابیں لکھی جانی چاہیے تھیں تاہم ہمارے بعض ناقدوں نے اس جانب توجہ دی۔ ان میں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، محمد احسن فاروقی، وقار عظیم، عبادت بریلوی، مظفر علی سید، انتظار حسین، سلیم اختر، انور سدید، مرزا حامد بیگ، علی حیدر ملک، انیس ناگی، رشید امجد، حنیف فوق، محمد علی صدیقی، آصف فرخی، احمد جاوید، سہیل بخاری، اعجاز راہی، حسرت کاسگنجوی، آغا سلیم قزلباش اور یہ ناچیز شامل ہے۔ ان میں بہت کم ناقدین ایسے ہیں جنہوں نے افسانے کے بارے میں مستقل کتابیں لکھیں۔ یہی حال ناول کی تنقید کا ہے۔ ناول کی تنقید لکھنے والوں میں محمد احسن فاروقی کے بعد کوئی قابل ذکر ناقد نظر نہیں آتا۔ پچاس سال کے دوران ناول کے بارے میں نصف درجن کتابیں بھی شائع نہیں ہوئیں۔ اس دوران جو چند کتابیں سامنے آئیں۔ ان میں زیادہ تر ڈاکٹریٹ کے غیر معیاری مقالات ہیں جن میں ناولوں کا خلاصہ بیان کرنے اور ان کی تشریح کرنے کے سوا کوئی بصیرت افروز بات نظر نہیں آتی۔

افسانے اور ناول کے بعد جن اصناف پر مستقل کتابیں لکھی گئیں ان میں انشائیہ شامل ہے۔ اس صنف کے بارے میں وزیر آغا، سلیم اختر، انور سدید، مشکور حسین یاد اور بشیر سیفی نے مستقل کتابیں لکھیں۔ دوہے اور ہائیکو کے بارے میں عرش صدیقی اور یونس حسنی نے مستقل کتابیں لکھیں۔ نثری شاعری کے بارے میں انیس ناگی نے قلم اٹھایا۔ البتہ آزاد غزل کو پاکستان کے ناقدین نے موضوع بحث نہیں بنایا۔ طنز و مزاح کی تنقید کی جانب وزیر آغا اور ڈاکٹر روف پارکھ کے سوا کسی نے توجہ نہ دی۔

اردو تنقید میں تازہ ترین رجحان اختلاف رائے کو دشمنی سمجھ لینے کا ہے۔ جس سے تنقید کی آزادی اور اختلاف رائے کا حق مسدود ہو کر رہ گیا ہے، خصوصاً پاکستان جیسے بند اور دقیانوسی معاشرے میں جہاں جاگیردارانہ اور آمرانہ نظام نے کبھی جمہوری قدروں کو پھلنے پھولنے نہیں دیا جس کا نتیجہ یہ ہے کہ اختلاف رائے کو ذاتی بغض اور دشمنی پر محمول کیا جانے لگا ہے اور کسی شاعر، ادیب یا ناقد پر محاکمانہ تنقید لکھنا اس سے عمر بھر کے لئے تعلقات کو بگاڑ لینا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج کی تنقید تعلقات عامہ یا پبلک ریلشنگ کا دوسرا نام ہو کر رہ گیا ہے۔ سچی، بے باک اور جرات مندانہ تنقید لکھنا 'خطرناک' عمل بن گیا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ہم معاشرتی زندگی میں مختلف قسم کی مصلحتوں میں گھرے ہوئے رہتے ہیں۔ چنانچہ مصلحت پسندی ہماری زندگی کا شعار بن چکا ہے۔ تنقید نگاری میں بھی ہم مصلحت پسندی سے کام لینے کے عادی ہوتے ہیں اور بری اور گھٹیا تصنیف کو گھٹیا کہنے کی جرأت نہیں رکھتے۔ اگر کوئی ناقد ایسا کرتا ہے تو مصنف سے لے کر مدیر تک سے اس کے تعلقات بگڑ جاتے ہیں۔ ایسے عالم میں سچ بول کر تعلقات بگاڑ لینے کا خطرہ کون مول لے؟ اس کا اندازہ اس سے کیجئے کہ میں نے محمد علی صدیقی کے ایک مضمون 'ہم عصری تنقید کا پچاس سالہ جائزہ' کی بعض کوتاہیوں کی نشاندہی کی تو ان سے مراسم بگڑ گئے۔ حالانکہ میں نے ان کی کتابوں پر لکھے ہوئے تبصروں اور اپنے انٹرویوز میں ان کی کھل کر تعریف کی ہے لیکن وہ میری محاکمانہ تنقید برداشت نہ کر سکے۔ میں نے اپنے زیر تذکرہ مضمون میں کوئی ایسی بات نہیں لکھی تھی جو ان کی شان یا مرتبے کے خلاف ہو یا جس سے توہین کا پہلو نکلتا ہو۔ میں نے ان سے صرف اختلاف کیا تھا اور ان سے بعض ناقدین کے بارے میں سرزد ہونے والی ناانصافیوں کی شکایت کی تھی۔ اردو میں تنقید کی اس صورت حال کا ردعمل یہ ہوا کہ بعض ناقدین حق گوئی، بے باکی اور سچائی کے نام پر (مثلاً ساقی فاروقی وغیرہ) ایسی تنقید لکھ رہے ہیں جسے تنقید کے اعلیٰ ترین

اصول کے مطابق تنقید نہیں کہا جا سکتا۔ تنقید میں سنجیدگی پہلی شرط ہے۔ مصنف سے ناقد کا خواہ کتنا ہی اختلاف رائے کیوں نہ ہو ادب پارے سے بحث کرتے ہوئے عالمانہ سنجیدگی کا دامن ہاتھ سے نہیں چھوڑنا چاہیے اور مصنف یا اس کی تخلیق کے بارے میں جو کچھ بھی کہنا ہو اسے سنجیدہ لب ولہجہ میں دلائل و براہین کے ساتھ کہنا چاہیے۔ یہ کہہ دینا کافی نہیں کہ فلاں شاعر یا فلاں ادیب تیسرے درجے کا ہے۔ میں تو اسے شاعر مانتا ہی نہیں یا فلاں شاعر ایک پرت کی شاعری کر رہا ہے۔ اس لیے وہ اچھا شاعر نہیں۔ فتویٰ بازی تنقید نہیں ہوتی۔ اردو تنقید میں یاوہ گوئی طنز و تشنیع اور پھبتی کسنے کی روایت کلیم الدین احمد اور محمد حسن عسکری نے قائم کی تھی جسے بعد میں پاکستان میں سلیم احمد، شمیم احمد اور ساقی فاروقی نے اور ہندوستان میں وارث علوی، باقر مہدی اور فضیل جعفری نے جاری رکھی۔ اس نوع کی تنقید سے ایک فائدہ یہ ہوتا ہے کہ ناقد، قارئین کی توجہ فوری طور پر اپنی جانب مبذول کر لیتا ہے اور ایسے لوگ بھی ان کی تحریریں دلچسپی سے پڑھ لیتے ہیں جنہیں علمی اور تنقیدی مقالات سے دلچسپی نہیں ہوتی۔ اس طرح وہ فوری طور پر شہرت حاصل کر لیتے ہیں، لیکن اس سے انہیں عظمت حاصل نہیں ہوتی محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد اور سلیم احمد نے آج تنقید میں جو اعلیٰ مقام حاصل کیا ہے وہ اپنی سنجیدہ تحریروں کی وجہ سے کیا ہے۔ ان تینوں ناقدین نے بعد میں قطعی سنجیدہ لب ولہجہ اختیار کر لیا تھا۔ اس کے برعکس شمیم احمد تنقید میں اس لئے کوئی مقام حاصل نہ کر سکے کہ اولاً تو انہوں نے کوئی غیر معمولی تنقیدی کارنامہ انجام نہیں دیا۔ دوم یہ کہ انہوں نے آخر وقت تک یاوہ گوئی جاری رکھی۔

حوالہ جات

1. محمد حسن عسکری: 'تقسیم ہند کے بعد' جھلکیاں' مطبوعہ ماہنامہ 'ساقی' کراچی، 17 اکتوبر 1948، جلد نمبر 38، شمارہ 4
2. محمد حسن عسکری: 'پاکستانی قوم، ادب اور ادیب'' جھلکیاں' مطبوعہ ماہنامہ 'ساقی' کراچی، اگست 1949
3. ایضاً
4. محمد حسن عسکری: 'پاکستانی ادب' 'جھلکیاں' مطبوعہ ماہنامہ 'ساقی' کراچی، جون جولائی اگست 1949

5. افتخار جالب: 'نیا شعری منشور' مشمولہ: 'پاکستانی ادب' (تنقید) مرتبہ: رشید امجد اور فاروق علی، ناشر: فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، طبع اول، سنہ اشاعت: 1981، طبع اول 550)
6. انیس ناگی. 'بغیر معذرت کے' مشمولہ: جدیدیت، تجزیہ و تفہیم، مرتبہ: ڈاکٹر مظفر حنفی، ناشر: نسیم بک ڈپو، لکھنؤ، سنہ اشاعت 1969، ص 123
7. سجاد باقر رضوی: 'ہمارا عہد اور تنقید' مشمولہ: 'تہذیب و تخلیق' ناشر: مکتبہ ادب جدید، لاہور، پہلی اشاعت اپریل 1966، ص 165
8. غلام حسین اظہر: 'پاکستان میں اردو تنقید کی بنیادی جہت' مشمولہ: 'پاکستانی ادب' (تنقید) مرتبہ: رشید امجد اور فاروق علی، ناشر: فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج، راولپنڈی، طبع اول، مئی 1981، ص 652
9. پروفیسر ممتاز حسین: 'پاکستانی معاشرہ اور اردو تنقید' مشمولہ: پاکستانی معاشرہ اور ادب' مرتبین: ڈاکٹر حسنین محمد جعفری، ناشر: پاکستان اسٹڈیز سینٹر، جامعہ کراچی، اشاعت اول، ص 47
10. فیض احمد فیض 'میزان' ناشر: سندھ اردو اکیڈمی، کراچی
11. سجاد باقر رضوی: 'میزان' مشمولہ 'باتیں' ناشر: منیب بک ڈپو، لاہور طبع اول 1948
12. ممتاز حسین: 'پاکستانی معاشرہ اور اردو تنقید' مشمولہ' پاکستانی معاشرہ اور ادب' مرتبہ: ڈاکٹر حسنین محمد جعفری، ناشر: پاکستان اسٹڈیز سینٹر، جامعہ کراچی، اشاعت اول ص 53
13. سید عبداللہ: کلچر کا مسئلہ، ناشر: شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت اول اپریل 1977، ص 127
14. ممتاز حسین: 'پاکستانی معاشرہ اور اردو تنقید' مشمولہ: پاکستانی معاشرہ اور ادب، مرتبہ: ڈاکٹر حسنین محمد جعفری ناشر: پاکستان اسٹڈیز سینٹر، جامعہ کراچی، اشاعت اول ص 57
15. سید عبداللہ: 'کلچر کا مسئلہ' ناشر: شیخ غلام علی اینڈ سنز، لاہور، اشاعت اول اپریل 1977، ص 131
16. ایضاً ایضاً ایضاً ایضاً
17. ایضاً ایضاً ایضاً

18. پروفیسر ممتاز حسین: ''اردو تنقید کے پچاس سال (پینل انٹرویو) شرکائے گفتگو: عبادت بریلوی، آغا سہیل، سہیل احمد خان، مطبوعہ: ماہنامہ ماہِ نو' لاہور، جنوری 1988 ص 3
19. سجاد باقر رضوی: ادب نفسیات اور نفسیاتی تنقید، مطبوعہ سہ ماہی 'صحیفہ' لاہور، جنوری مارچ 1965 ص 52
20. ڈاکٹر سلیم اختر: ''نفسیاتی تنقید'' ناشر: مجلس ترقی ادب، لاہور، سال اشاعت جون 1986، طبع اول ص 366
21. فروغ احمد: اسلامی ادب، مطبوعہ: تخلیقی ادب (شمارہ 2) مرتبہ: مشفق خواجہ، پاشا رحمٰن، آمنہ مشفق، ناشر: عصری مطبوعات، کراچی، سال اشاعت 1980 ص 313
22. فروغ احمد: اسلامی ادب کی تحریک، ایک اجمالی جائزہ، مطبوعہ ماہنامہ 'سیارہ' لاہور اشاعت خاص (شمارہ 38)، اشاعت ستمبر 1995 ص 83
23. انور سدید: 'اردو ادب کی تحریکیں' ناشر: انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول، سال اشاعت 1983 ص 622-621
24. فروغ احمد: 'اسلامی ادب' مطبوعہ 'تخلیقی ادب' (شمارہ 2) مرتبہ: مشفق خواجہ، پاشا رحمٰن، آمنہ مشفق، ناشر: عصری مطبوعات سنہ اشاعت 1980 ص 83
25. انور سدید: اردو ادب کی تحریکیں، ناشر: انجمن ترقی اردو، پاکستان، اشاعت اول 1983، ص 623 تا 628
26. شہزاد منظر: 'ادب میں تربیت یافتہ قاری کا سوال' مطبوعہ ماہنامہ 'طلوع افکار' کراچی 1995
27. ڈاکٹر وزیر آغا: 'تنقید اور جدید اردو تنقید' ناشر: انجمن ترقی اردو پاکستان، اشاعت اول 1989، ص 240
28. شہزاد منظر: ادب کے بدلتے ہوئے نظریات'' (غیر مطبوعہ)

روایت کو جامد خیال کرتے ہیں وہ ادب کی اس پوری عالمی تاریخ کو جھٹلاتے ہیں جو صرف اس بنا پر رجوع کی حامل ہے کہ روایات کو مسلسل سرچشمۂ حیات سمجھنے والے اور روایت یعنی شعریات کی روایت سے خوف نہ کھانے والے شعرا سے کوئی دور خالی نہیں رہا۔ اردو شعریات کو جس طرح ہند، عرب اور ایران کے علاوہ وسط ایشیا میں فروغ پانے والی تہذیبی زندگی اور ان میں نمو پانے والے فنی سانچوں اور لسانی ساختوں کے تناظر سے علیحدہ کر کے کوئی نام نہیں دیا جاسکتا۔ اسی طرح مغربی شعریات کی جڑیں بھی یونان و روم کی سرزمینوں میں پیوست ہیں اور جو مسلسل نشو و نمو پاتی رہیں۔ قدریں ٹوٹتی رہیں بنتی رہیں، بہت کچھ رد ہوتا رہا بہت کچھ بحال ہوتا رہا اور یہ سلسلہ پورے زور و شور سے ہمارے ان ادوار میں بھی جاری ہے۔

مختصر لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ شعریات اصلاً شاعری کی تخلیقی گرامر ہے۔ یعنی وہ اصول و ضوابط، فنی محاسن اور تخلیقی مضمرات جن کا تعلق صنائع بدائع سے ہے۔ جن کی بنیاد پر شعر تو واقع نہیں ہوتا شعر کو ایک انوکھی تنظیم ضرور ملتی ہے۔ اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ انھیں مضمرات کی بنا پر شعر واقع ہوتا ہے تو ان مضمرات کو بھی جامد نہیں کہا جاسکتا۔ انھیں ہر دور دانستہ یا نادانستہ یا محسوس و غیر محسوس داخلی اور خارجی عوامل اور مقتضیات کی بنیاد پر نظر انداز بھی کیا جاتا رہا ہے اور انھیں نت نئے معنی بھی دیے جاتے رہے ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ہر علم کی طرح پہلے پہل شعریات کی حیثیت ایک سیدھے سادے علم و عمل کی تھی۔ آہستہ آہستہ اس میں پیچیدگی واقع ہوتی رہی شعریات کو سہل ترین لفظوں میں ادب کی جمالیات یا اس ادبیت سے بھی موسوم کر سکتے ہیں جس کی تعریفیں ہمیشہ بدلتی رہی ہیں۔ اس کے تقاضے بھی بدلتے رہے ہیں اور اس کے تشکیلی مضمرات کے بارے میں کسی حتمی تصور کا تعین بھی نہیں کیا جاسکتا۔ میں یہ ضرور کہنا چاہوں گا کہ کہیں ہم شعریات کی بحث میں جمالیات اور ادبیت کے تصور کو شامل کر کے اپنی مشکل میں اضافہ تو نہیں کر رہے ہیں؟ یہ ایک یقیناً بحث طلب مسئلہ ہے۔

TANQEED KI JAMALYAT

(Vol : 3)

By : Ateequllah

مصنف کی کچھ اور کتابیں

- ایک سو غزلیں (مجموعۂ غزل) 1972
- قدر شناسی (تنقیدی مضامین) 1978
- تنقید کا نیا محاورہ (تنقیدی مضامین) 1984
- دہلی میں اردو نظم آزادی کے بعد (تنقید و ترتیب) 1990
- بین کرتا ہوا شہر (مجموعۂ کلام) 1991
- پیچھے کوئی ہے (ڈرامہ) 2001
- بیسویں صدی میں خواتین اردو ادب (تنقید و ترتیب) 2002
- ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ (تنقید و تحقیق) 1996
- ترجیحات (تنقیدی مضامین) 2002
- تعصبات (تنقیدی مضامین) 2005
- بیانات (تنقیدی مضامین) 2011
- عبارت (مجموعۂ غزل) 2011
- تکلم (مجموعۂ نظم) (زیر طبع)
- تنقید کی جمالیات (جلد:1) تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات 2013
- تنقید کی جمالیات (جلد:2) مغربی شعریات مراحل و مدارج 2013
- تنقید کی جمالیات (جلد:3) مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:4) مارکسیت، نو مارکسیت، ترقی پسندی 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:5) جدیدیت، مابعد جدیدیت 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:6) ساختیات، پس ساختیات 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:7) رجحانات و تحریکات 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:8) تصورات 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:9) ادب و تنقید کے مسائل 2014
- تنقید کی جمالیات (جلد:10) اطلاقی تنقید ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ 2014

Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza Mohalla Qabristan
Turkman Gate Delhi:110006 (INDIA)
Mob:9313972589, Phone:011-23288452
E-mail kitabiduniya@rediffmail.com
kitabiduniya03@gmail.com

ISBN: 978-93-80919-93-5